Das Kunstwerk

11
XI

Mai 1958

Postverlagsort Krefeld

Demnächst erscheint

G. F. Hartlaub / F. Weissenfeld

Gestalt und Gestaltung

Das Selbstbildnerische in der Kunst

●

Körperbau und Wesensart der bildenden Künstler in ihrer Auswirkung auf das künstlerische Werk

●

ca. 180 Seiten Kunstdruck mit zahlreichen Bildern und vier Farbtafeln

Preis in Leinen ca. DM 27,–

Zu beziehen durch jede Buchhandlung

Bestellungen an

Agis-Verlag Krefeld und Baden-Baden

STRICHATZUNGEN FEINSTRICHATZUNGEN AUTOTYPIEN VIERFARB-ATZUNGEN GALVANOS RETUSCHEN

11|XI

MODERNE JUGOSLAWISCHE MALEREI

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG KREFELD UND BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

Redaktion: Leopold Zahn und Klaus J. Fischer

Heft 11/XI
Mai 1958

INHALT

O. Bihalji-Merin:	Moderne Malerei in Jugoslawien	3
K. F. Ertel:	Über das Selbstbildnis	22
Gustav Faber:	Architektur überbrückt Gegensätze	23
	Ausstellungen	25
	Bücher	32
	Wir stellen vor: Christian Lattier	33
	Notizbuch der Redaktion	39

Farbtafeln: Stane Kregar, Versunkene Boote, Öl, 1956
Gabrijel Stupica, Die Verkäuferin, Öl, 1957
Miljenko Stancic, Das tote Kind, Öl, 1956
Ferdinand Kulmer, Rast, Öl, 1956

Umschlagbild: Lazar Vujaklija, Bergwiese, Öl, 1956

Stane Kregar
Versunkene Boote, Öl, 195

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Mai des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden!

Alle Rechte aus Inhalt und Ausstattung vorbehalten! Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, die Zeitschrift oder Teile aus ihr auf fotomechanischem Wege zu vervielfältigen. Die Wiedergabe der veröffentlichten Fotos und Bilder bedarf der Genehmigung des Verlages und der Quellenangabe.

Verlag: Agis-Verlag Krefeld und Baden-Baden. Anschriften: Krefeld, Goethestraße 79, Telefon: 2 44 10; Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Bankkonten: Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129, Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Postscheckkonten: Köln 403 45, Karlsruhe 502 88.

Vertrieb: Agis-Verlag, Krefeld, Goethestraße 79. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Straße 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstraße 4; Auslieferung in der Schweiz: Office du Livre, Fribourg (Schweiz); Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London W 1, Price Pfund Sterling 3,5 per year post free, Single issues 6 s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25; Auslieferung in Argentinien: Dr. Carlos Hirsch, Florida 165, Buenos Aires (Argentin.).

Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon 5388 u. 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland: Kontinenta GmbH., Düsseldorf, Sternstraße 47, Telefon 49 36 00. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo, 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Zur Zeit ist Anzeigenpreisliste Nr. 5 gültig.

Gesamtherstellung: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.

Moderne Malerei in Jugoslawien

France Mihelic

Die Kunst des jugoslawischen Mittelalters ist weder eine provinzielle Variation von Rom und Byzanz noch eine lingua rustica. Zwischen den Flutungen der Barbaren und dem römischen Kulturausklang, byzantinischer Machtexpansion und katholischer Durchdringung, zwischen christlicher und islamischer Welt ist hier eine eigene, eigenartige Kunst universellen Charakters gewachsen. Die Freskomalerei der Heiligen Sophie von Ohrid und die der Klosterkirche von Sopocani lebt neben jener von Saint Savin und Assisi als gleichberechtigte Schöpfung reifer Menschheitskunst.

Mag sein, daß der Kanon der byzantinischen Kunst in der spezifischen Form ihrer makedonischen und serbischen Leistungen, wenn auch transponiert und gewandelt durch neue Sichten, in der Gegenwart der jugoslawischen Malerei weiterwirkt, gewiß der religiösen Funktion enthoben, nicht mehr Kunst für Gott, sondern für den Menschen, der in eine Wirklichkeit technischer und psychischer Kataklysmen hineingestellt ist.

Der strenge Umrißstil, die in festen Kurven geführte Kontur, die Abgrenzung der Formen und vor allem die unplastische Absicht des Freskostils byzantinisch-slawischen Mittelalters, gemeinsam mit dem Streben nach der farbigen Verwandlung der Fläche zum Bild, das nie Abbild sein will, ist den heutigen Malern Jugoslawiens näher als die Lehre der Renaissance. Ihr Blickpunkt ist dennoch vorausgerichtet. Bei aller Verschiedenheit der Malschulen von Beograd, Zagreb und Ljubljana stehen die zeitgenössischen Maler heute weniger den Quellen der Vergangenheit zugekehrt als den Strömungen der Zeit. Die jugoslawische Malerei hat, wenn auch nicht schulmäßig genau, die Wellenbewegung der modernen Kunstentwicklung miterlebt, und einzelne hervorragende Vertreter haben durchaus deren Niveau erreicht.

Kubismus und Expressionismus, die in der Neuen Sachlichkeit eine Ehe eingingen, schlugen in den 20iger Jahren auch in Jugoslawien Wurzeln. Dafür sind Maler wie France Kragl und Tone Kragl (S. 5) oder Viljko Stanojevic (S. 6) besonders typisch.

Das große Abenteuer der École de Paris steht im Mittelpunkt der Kunstrevolution unserer Epoche. Zu ihr pilgerten die Begabten aus allen Ländern der Welt, füllten sich mit dem Geist neuer Kunstauffassungen, trugen aber auch zu ihrer Entfaltung bei, indem sie unverbrauchte Kräfte mitbrachten. Manche blieben, verwurzelten sich in der Metropole und wurden zum wesentlichen Bestandteil der Schule von Paris wie Picasso, Chagall, oder Miró. Andere kehrten in ihre Heimat zurück und verpflanzten das Mitgebrachte, um aus dem Fernen und Eigenen Synthesen zu schaffen.

Auch die Jugoslawen Milo Milunivic, Marko Celebonovic und Petar Lubarda gingen durch die Schule von Paris (S. 6). Kultur und Instinkt der Malerei von Celebonovic, die das Aroma mittelalterlich slawischer Fresken ahnen läßt, hat die intime Farbenwelt Bonnards durchschritten.

Petar Lubarda war den Weg vom Berge Lovtschen zum Montmartre gepilgert. Aber hinter der Begegnung mit Derain und Soutine lag die steinern-barbarische Geburtsstätte Montenegro. In seinen Anfängen ordnete Lubarda die dunkle, dramatische Farbe um das exakte Gerippe seiner Zeichnung. Später hellten sich seine Farben auf. Es dominierten Spiel und Rhythmus koloristischer Formen. Schrittweise verläßt er das Ufer des Gegenständlichen und verzichtet auf jede Deskription. Lubarda übt einen starken Einfluß auf die jüngere Generation der jugoslawischen Maler aus.

Antun Motika (S. 6) besitzt etwas von der spielerischen arabesken Grazie und von der Helligkeit Dufys.

Marij Pregelj (S. 7) zeigt die Massenlager des Lebens, die Gefängnisse der Konvention, die zivilisatorische Beengtheit, in der sich die Menschen schematisch-formelhaft und ohne Ich nebeneinander bewegen, wie die Gestalten auf den Reliefs der Könige von Lagasch.

Gabrijel Stupica (S. 8/9 und Farbtafel) schöpft aus dem Bildvorrat des Unbewußten. Von der sensitiven Palette Manets ausgehend, verkrustete sich das flüssig-silberne Licht seiner Farbe und wurde zur dunklen Hülle einer phantomhaft gequälten Bilderwelt. Tüchergerahmte alte Frauen, spitze Maskengesichter von Männern, selbst die behutsam melancholischen Kinderbilder mit Puppe und Spielzeuggespenstern entstammen einer autistischen Welt der Vereinsamung, in der aus dem Dunkel ein Perlmutterlicht der Zersetzung blinzelt. Alles ist jedoch mit einer an Picasso geschulten Strenge des Formenaufbaus vorgetragen. Vielleicht liegt eine Verwandtschaft zwischen Stupica und dem jüngeren Miljenko Stancic (S. 10 und Farbtafel) in dieser Strenge, aber auch in der Gemeinsamkeit des Dunkels, von dem sich die Gestalten wie aus einem Traumhintergrund nur zögernd in das Licht der Wirklichkeit wagen. Während Stancics geistige Haltung von der inneren Leuchtkraft und malerischen Behutsamkeit eines Vermeer zu sprechen scheint, ist die Formenwelt des Malers dem Kubismus verpflichtet. Auch zu Oskar Schlemmer findet man Beziehungen.

Der Maler und Grafiker France Mihelic (Abb.) transponiert im Sinne des Surrealismus die grausam-fantastischen Maskentänze des slovenischen Bauernlandes in die Welt der Allegorien des Unterbewußten. Mit seinem Pinsel verwandelt er die Dinge des Alltags in Requisiten des Abnormen. Zwischen Wirklichem und Irrealem spannen sich magische Brükken der Suggestion. Die Wände der Hütten werden durchsichtig, zwischen Draußen und Drinnen zerfließen die Grenzen, abgelaufene Uhren wachsen auf Bäumen, deren Äste zu Spinngeweben erstarren. Aus tanzenden Bauern wachsen Grashalme der Verwesung, die gestreckten Arme verwandeln sich in Zweige, Mensch und Wald verstricken sich verhängnisvoll ineinander. Ljubo Ivancic (S. 11) wird von der Legende vom Ausgesetztsein des Menschen, die Modigliani in melancholischen Kurven aufzeichnete, fasziniert. Er überträgt sie auf die Welt der einfachen Leute, der Bauern und Fischer.

Einige der jungen slowenischen Maler, France Persin, Mire Cetin und Joze Cinka (S. 12) versuchen ähnlich eine existenziell gestimmte Deutung, in der das Unbehagen und die Isolation des heutigen Menschen zum Ausdruck gelangen, verwandt jenem Realismus, der unter dem Namen „L'homme Témoin" in Paris eine zeitlang Schule machte. So sind bei Persin gewisse Einflüsse Buffets zu erkennen.

Die linear-poetische Strenge Lazar Vozarevics (S. 14), dessen melancholische Personnage sich zwischen Picasso und Revenna bewegt, zeigt mehr architektonische als koloristische Erfüllung.

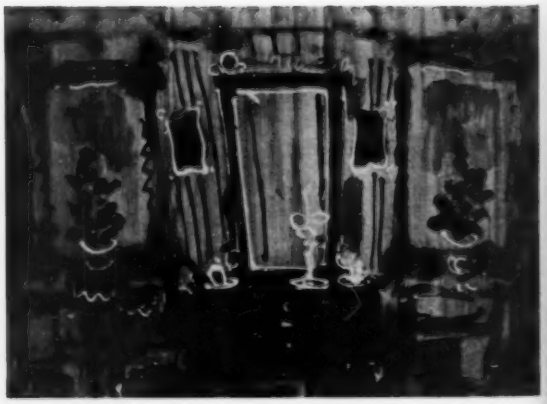
Ein Teil der abstrakten Kunst Jugoslawiens leitet sich vom Fauvismus ab und gab das sinnliche Lebensgefühl und die Stofflichkeit der Form nicht auf. Die abstrakten Symbole des frühen, noch vom Fauvismus geleiteten Kandinsky, leben auch in der aus Intellekt und Leidenschaft komponierten Kunst von Stane Kregar (Farbtafel) und Edo Murtic (S. 14). M. Protic (S. 14) umfaßt die ihm begegnenden Dinge im klassischen Gleichgewichtsspiel von Farbe und Form, löst sie auf und baut neuerfundene Objekte. Der Triestiner Slowene Lojze Spacal schafft eine von architektonischen Gesichtspunkten konzipierte Welt, in der alle Erscheinungen durch das Gitterwerk der Abstraktion gefiltert werden und sich in wuchtigen Formen festigen.

Franco Kralj
Familienporträt, Öl, 1926

Tone Kralj
Bauernhochzeit, Öl, 1934

Veljko Stanojevic
Hafen von Nizza, Öl, 1923

Marko Celebonovic
Menschengruppe, Öl, 1932



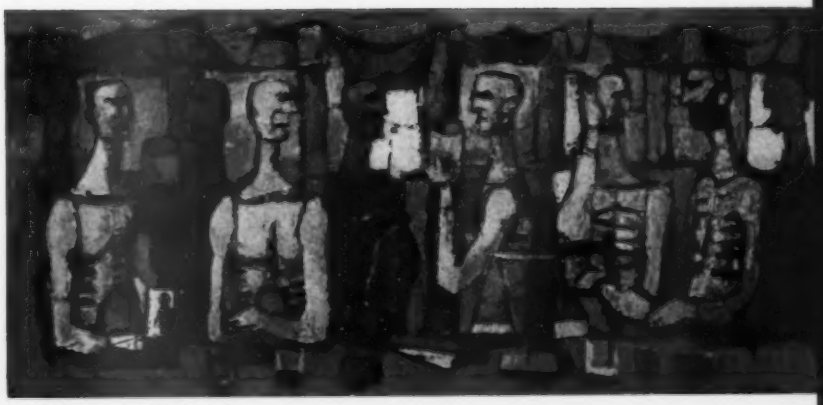
Anton Motika
Blaues Interieur, Öl, 1956

Petar L
Kompo

Vojislav Stanic
Ochsen, Öl, 1956

Petar Lubarda
Komposition, Öl, 1952

Marij Pregelj
Abendmahl, Öl, 1954

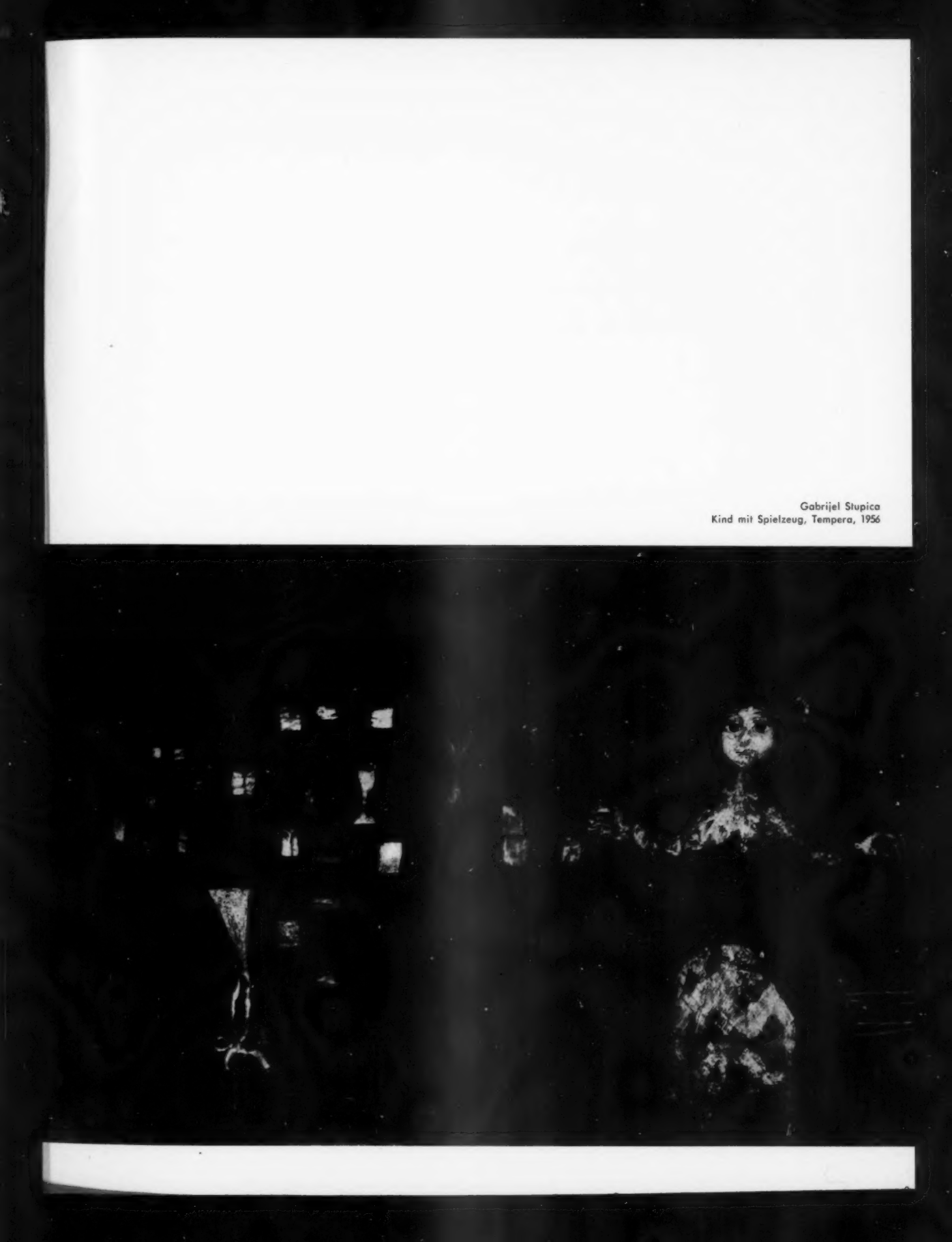


Gabrijel Stupica: Die Verkäuferin, Öl

Gabrijel Stupica
Selbstbildnis mit Tochter, Öl, 1956

120
60
2
30

Gabrijel Stupica
Kind mit Spielzeug, Tempera, 1956

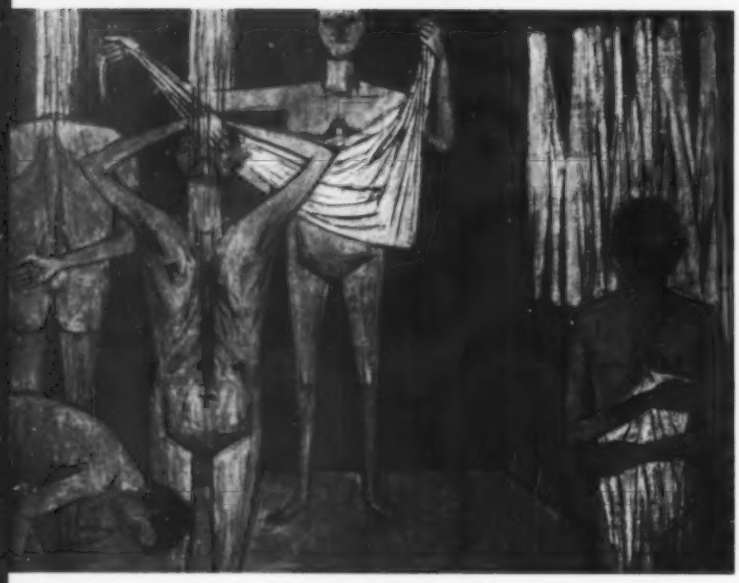


Miljenko Stancic: Das tote Kind, Öl,

Miljenko Stancic
Kartenspieler, Öl, 1956

Miljenko Stancic
Dem Maler Karas gewidmet, Öl, 1953

Ljubo Ivancic
Der Fischer, Öl, 1955

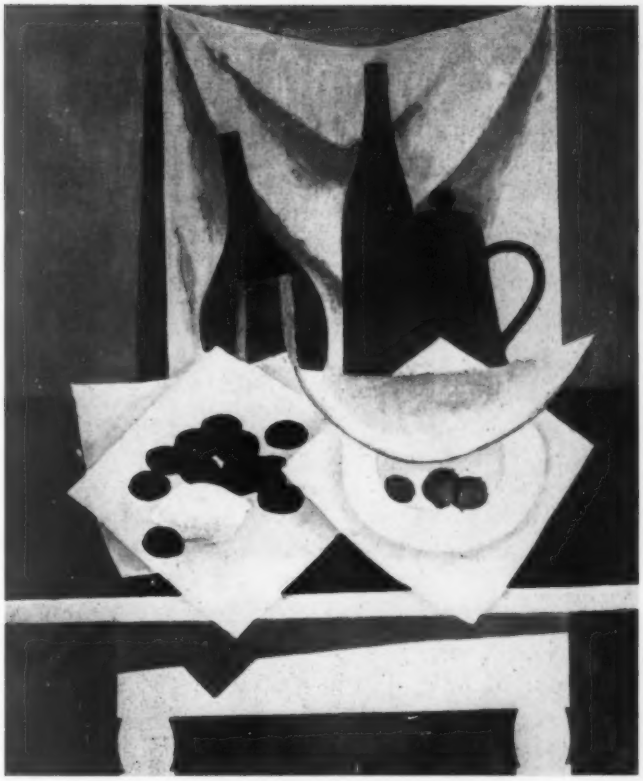


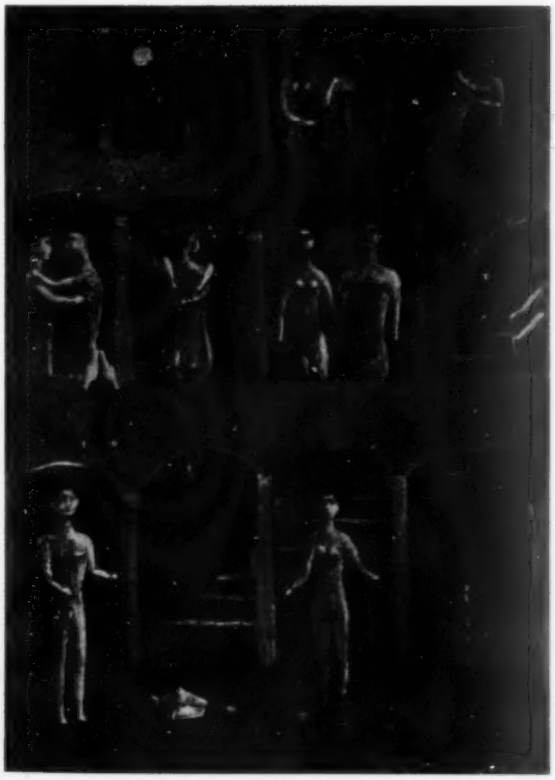
France Persin
Unter der Dusche, Öl, 1955

Mire Cetin
Frauenakt, Öl, 1955

Joze Cinka
Makedonische Hochzeit, Öl, 1955

Milan Butina
Stilleben mit Wassermelone, Öl, 1956





Marko Sustarsic
Bögen, Öl, 1954

Lazar Vozarevic
Pietà, Öl, 1956

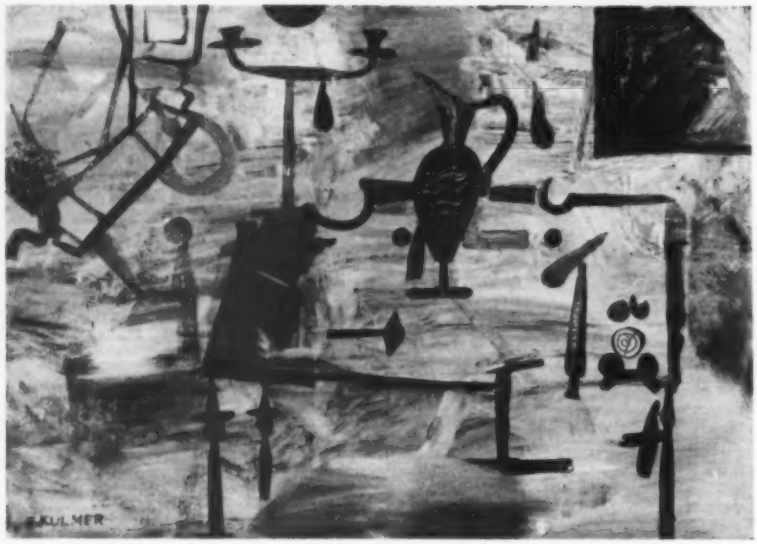
Edo Murtic
Landschaft, Öl, 1955

Borko Lazeski
Teil eines Freskos

Miodrag Protic
Aquarium, Öl, 1954

Josip Vanista
Komposition, Öl, 1956

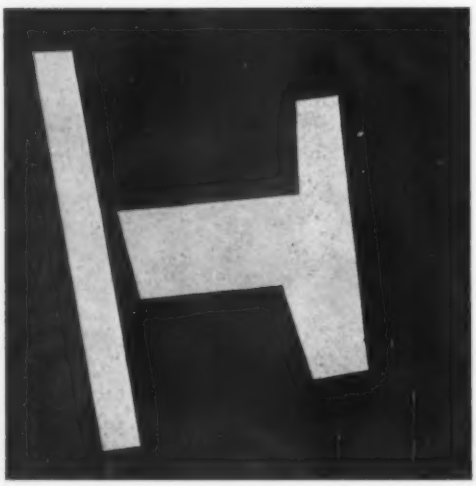
Boris Dogan
Nacht in Versailles, Öl, 1955



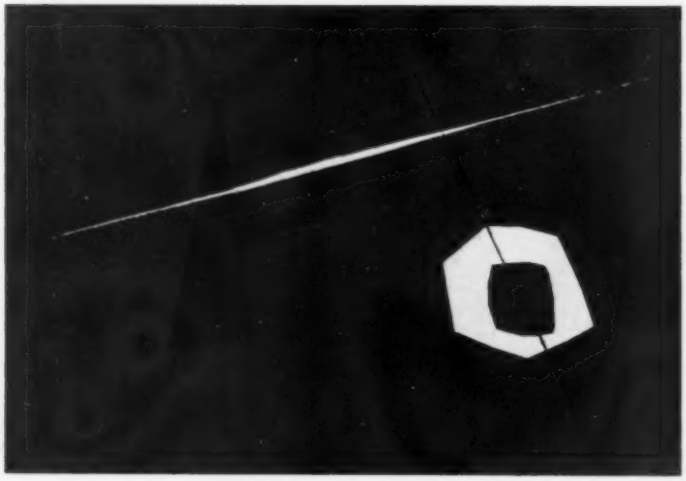
Ferdinand Kulmer
Interieur, 1956, Öl

Ferdinand Kul
Rast, Öl, 1

Ivan Picelj
Komposition, Öl, 1956



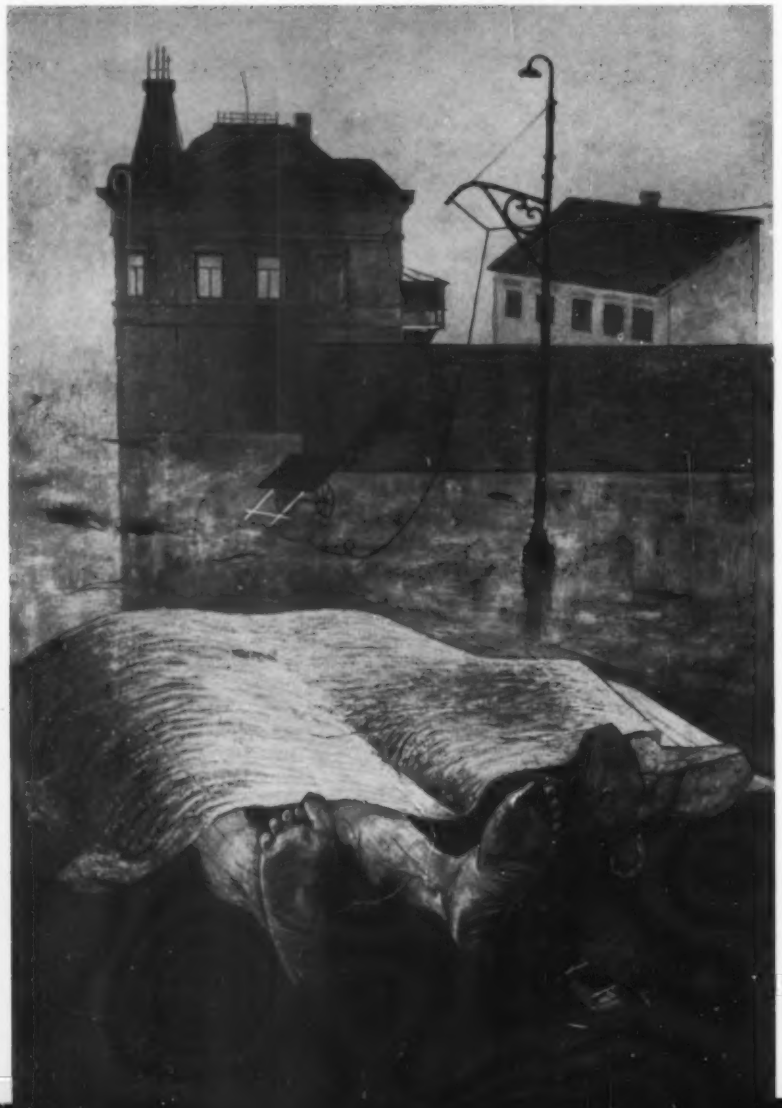
A. Srnec
Komposition, Tempera, 1956



Mirko Virius
Der Bettler, Öl, 1938

Mirko Virius
Bauern mit Kuh, Öl, 1939

Krsto Hegedusic
Allein, Eitempera, 1956



Krsto Hegedusic
Finale 1945, Eitempera, 1957

Ivan Generalic
Das Begräbnis des Stefan Halacek, Öl, 1934

Ivan Generalic
Hirsch im Walde, Öl, 1955

Boris Dogan malt, vom Zauber Paul Klees berührt, ohne gegenständlichen Willen seine meditierenden Zeichen und Sinnbilder (S. 15).
F. Kulmer (S. 16 u. Farbtafel) verwandelt Gegenstände und Personen mit den Mitteln eines arabesken Lyrismus. Er bevölkert mit ihnen hermetische Räume.
Andere sind eher dem rationell-puritanischen Konzept von Mondrian verpflichtet: in leidenschaftsloser Objektivität reduzieren Rasica, Srnec, Picelj, die Vertreter der Gruppe „Eksa", (deren Namen an den Begriff exakt anklingt), das Bild auf jene gegenstandslose Konkretheit der Form, die auf einen architektonischen Zusammenhang mit dem Raum hinarbeitet (S. 16).
Der Wunsch, in einer Epoche der Entfremdung vom Gegenstand eine neue Berührung mit der gegenständlichen Welt herzustellen, hat in Jugoslawien einige Künstler dazu angeregt, einen synthetischen Realismus zu suchen, der vielleicht analog zu den Freskomalern Mexikos an archaische Reminiszenzen und volkstümliche Traditionen anknüpft.
Zu solchem Ziel schlossen sich im Jahre 1929 bereits einige Künstler zusammen und bildeten die Gruppe „Zemlja" (Erde). Krsto Hegedusic (S. 18) versuchte damals mit der anklägerischen Schärfe seiner Formen, die Wirklichkeit nicht nur kritisch zu prüfen, sondern sie mit einem Leben von tragischer Gebundenheit an die unauflösbaren Spannungen aller menschlichen Beziehungen zu füllen. Seine heutigen Arbeiten zeigen die Begegnung expressiv-surrealistischer Elemente mit den archaisch-naiven der kroatischen Bauernmalerei von Hlebine.
Im Dorfe Hlebine entstand, unterstützt und angeregt von Hegedusic, eine seltsame Kunstgemeinde aus Bauern. Ivan Generalic (S. 19/20) wurde zur zentralen Gestalt der „maitres populaires" von Hlebine. Er wählte die Technik der Hinterglasmalerei. Gesehenes und Gedachtes fließen bei ihm ineinander über, Mensch und Tier stehen in einfältiger Geschöpflichkeit beisammen. *)
Seiner Herkunft nach gehört auch Lazar Vujaklija (Umschlagbild) zu den Primitiven des zwanzigsten Jahrhunderts. Dieser Typograf mußte nicht erst das akademische Schema überwinden, um zum Wesen der Kunst zurückzufinden. Seine Formenwelt liegt zeitlich und räumlich fern; aus den eckigen Reliefs der Bogumilensteine und den bunten Stickereien der Bauerngeschicklichkeit schöpft er seine Motive und baut ein gefühlvoll-expressives, naiv-einfältiges Kinder- und Tierparadies, das frommen Teppichflächen gleicht. Trotzdem es Vujaklija gelungen ist, seine Spontaneität zu bewahren, macht ihn seine Auseinandersetzung mit ästhetischen Problemen zu einem bewußten Künstler, der die Ufer der Primitivität verlassen hat.
Von der Vielfalt der Bestrebungen und Gegensätzlichkeiten der Tendenzen der jugoslawischen Malerei von heute kann hier nur einiges gezeigt werden. Die Beispiele machen jedoch deutlich, daß Bewußtsein und Experiment der jugoslawischen Maler allen Problemen der Kunst unserer Tage geöffnet sind. Bei aller Abstraktion ist diese Kunst allerdings weitgehend von konkreten Inhalten eines noch volkshaft gebundenen Lebens getragen. Wenn auch durchdrungen von der Universalität der Formensprache, hat die Kunst in Jugoslawien eine eigene Akzentuierung in der Wirklichkeitsdefinition der Epoche.
Die Resultate tragen, wie überall, Zeichen und Reflexe der gesellschaftlichen und geistigen Kräfte, die in starken Gegensätzen zueinander stehen, die aber keineswegs nur Auflösung, vielmehr zugleich Ankündigung schöpferischer Synthesen bedeuten.

Auf der Ausstellung „50 Jahre moderne Kunst" innerhalb der Brüsseler Weltausstellung ist die moderne jugoslawische Malerei durch Krsto Hegedusic und Ivan Generalic vertreten. *A. d. R.*

France Mihelic

Rembrandt

Über das Selbstbildnis

Porträts sind Symbole. Sie fallen zusammen mit dem Geistigen ihrer Epoche, sagt A. E. Brinckmann. Das Selbstporträt will eine Verschmelzung von Objektivem und Subjektivem sein, autobiographisches Dokument, Beichte und gleichermaßen „monologisches Zwiegespräch". Mit ihm erhebt sich der Dargestellte über die Allgemeinheit, er setzt sich mit seinen Interessen und Trieben gegenüber der Welt gleichsam in Positur: So und nicht anders will ich gesehen sein. Selbstbiographie und Selbstbildnis sind verwandt, obgleich sie in verschiedenen Dimensionen liegen; das Selbstbildnis ist wiederholbar, die Memoire läßt sich nicht wiederholen, sie ist nur fortsetzbar. Freilich: beide haben ihre Mitteilungsgrenzen, aber die Frage, inwieweit ein Künstler die Rätsel seines Seins zu lösen vermag, muß hier beiseite geschoben werden.

Warum haben sich nun Künstler immer wieder selbst dargestellt? „Es reize sie eben", sagen die Maler, oder, „aus Ermangelung eines Modells", wie es van Gogh in einem Brief aus St. Remy schreibt. Andererseits möchte van Gogh durch das Malen seiner Bildnisse seine „Persönlichkeit erweitern" und von sich selbst Distanz gewinnen. Diese Beweggründe hätten wahrscheinlich auch Dürer oder Corinth, der seine Bildnisse „gewohnheitsmäßig an seinem Geburtstag zu schaffen pflegte", vorbringen können. Sicher spielt beim Selbstbildnis als Triebfeder auch die Eitelkeit eine Rolle. Bei Rembrandt, dessen Kunst ganz mit der Selbstdarstellung verschwistert ist, sind die Selbstporträts jedoch von einer Erbarmungslosigkeit, die jede Eitelkeit zurückläßt. Rembrandt schuf denn auch in Frage- und Antwortspiel mit sich selbst „gemalte Steckbriefe" — die authentischsten Selbstbekenntnisse in sichtbar gestalteter Form.

Dem Früh- und Hochmittelalter war im allgemeinen das Porträt fremd, weil die vergängliche Erscheinung des Menschen nichts galt. Um 1400 wurden zwar schon Selbstbildnisse gemalt, was burgundische Miniaturen beglaubigen. Und Selbstdarstellungen kommen hie und da auch im Mittelalter bereits vor. Das reine Selbstbildnis ist dagegen eine Schöpfung des Spätmittelalters, wobei sich das Selbstbildnis in der Assistenz von dem autonomen Selbstbildnis grundsätzlich unterscheidet. „In der Assistenz" — das Wort findet sich (1885) bei Jacob Burckhardt — heißt: „Der Maler steht, einer von vielen, unter den Figuren der Historie, die er gemalt hat; er gehört einer Gemeinschaft von ideell verbundenen Menschen an, in die er sich einordnete, entweder mit Einverständnis der Auftraggeber oder unaufgefordert und dann wohl meistens zu allgemeiner Überraschung." In den Quattrocento-Fresken finden sich viele solcher Assistenz-Selbstbildnisse. Das autonome Selbstbildnis gibt es daher erst seit der Renaissance, das heißt, seit der Anerkennung des Individuums. In diesem Säkulum der sozialen Emanzipation, als sich auch der Künstler als Stand auffassen lernt, konnte denn die These entstehen, daß jeder Maler immer sich selbst male. Wie im Fremdporträt gibt es im Selbstbildnis den Bildniskopf, die Bildnisbüste, das Brustbild, die Halbfigur, das Kniestück und die Ganzfigur. Man kann, was die Porträtentwicklung angeht, auch für das Selbstbildnis — natürlich cum grano salis — feststellen, daß je mehr vom Ganzen der Gestalt sichtbar gemacht wird, desto stärker tritt der Dargestellte als Mitglied einer Gesellschaftsklasse hervor, um so mehr erscheint er in der Gebundenheit an die Charakteristica seiner Zeit.

Es gibt die reine Seiten- und die reine Vorderansicht und eine dritte, das sogenannte verlorene Profil, mit leiser Wendung vom Beschauer weg. Stirn, Nase, Mund und Kinn geben gewissermaßen die konstituierenden Elemente eines Kopfes. Das Profil ist darum der Sehweise des Zeichners gemäß, wie die Vorderansicht der des Malers. „Das Enfaceporträt", sagt Waetzold, „hält den Beschauer fest, an Menschen, die im Profil porträtiert sind, kann man vorbeischlüpfen, oder richtiger, man kommt mit ihnen in gar keinen seelischen Kontakt". Wenn sich der Maler nun mittels eines Spiegels gemalt hat, sind die Augen verschieden im Ausdruck. Das beobachtende Auge ist etwas geschlossen, das andere, das untätige, hat seine natürliche Größe, sein Blick ist geradezu abwesend. Diese Darstellungsart weist immer auf ein Selbstbildnis. Malt der Künstler aus der Vorstellung, sind die Augen gewöhnlich gleich stark betont. In diesen Fällen ist es oft schwierig zu entscheiden, ob man ein Selbstbildnis vor sich hat. Will aber der Maler ein „gleichsinniges" Konterfei geben, so muß er das Spiegelbild aus einem zweiten Spiegel malen. Dies bezeugt schon Vasari, der über die Entstehung des Selbstbildnisses von Martini schreibt: „Neben ihm (Cimabue) steht Simon, der Meister dieses Bildes, der sich selbst malte, mit Hilfe von zwei gegeneinander gestellten Spiegeln, um seinen Kopf im Profil zu haben."

Lovis Corinth

Das Selbstbildnis taucht in die Tiefen der Selbsterforschung. In der modernen Malerei, der in der Fotografie der ärgste Konkurrent der Bildniskunst entstanden ist, ist das Selbstbildnis ganz in der analytischen Selbstdeutung aufgegangen. Das eigene Ich wird sondiert und rücksichtslos vorgestellt. Oder das Selbstbildnis fließt, soweit die Kunst noch psychologisch interessiert ist, über in die Darstellung der Persönlichkeitslage und Geistigkeit des Künstlers durch abstrakte Zeichen, wobei, obwohl der Spiegel entfällt, jedes Bild zum Porträt seines Schöpfers werden kann.

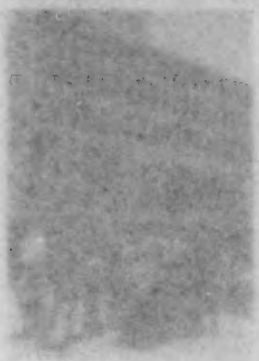
K. F. Ertel

Wer beispielsweise diesseits und jenseits der verhängnisvollen Grenze reist, die den Nahen Osten in zwei Hälften teilt, glaubt durch verschiedene Welten zu streifen. Es gegenständlich verhalten sich die Bilder Israels und der Araberstaaten. Hinzu tritt die Kluft, mit dem das nahöstliche Arabertum über die Grenze des Judenstaates blickt, mit der einfältigen, kompromißlosen Äußerung: „Die Israeli oder wir".

Dennoch gibt es auch Verbindendes: die durch subtropische Sommerhitze bedingte Bauweise mit dem Bevers. Zumal der Staat Israel machte sich die Erkenntnisse in seinem heißen Klimaten zunutze und schuf auf seinem schmalen Grund jene als Bauweise bezeichnete moderne Tropenarchitektur noch, die in Brasilien ihre größten Triumphe hat. Tel Aviv, Israels größte Stadt, ist heute bereits durch diesen Stil geprägt. Die israelischen Architekten, die ohne Rücksicht auf ein Jahrhundert gewachsener Vorbilder planen können, passen auf ihrem großen Experimentierfeld die [illegible] Kenntnisse Südamerikas geschickt den nahöstlichen Bedürfnissen und Materialien an. Die Kastenbauten ruhen auf runden Pfeilern. Verstellbare Lamellen schützen die Fenster gegen die mittägliche Glut der Sonne ab. Die Wand [illegible] Eisenbetonpfeiler des gleichen Gebäudes wehrt der Mosaikfriese. Wo Fenster ohne den Schutz der Kastenbauten sind, liegen sie tief in Nischen versteckt. Der Balkon wird Hauptgliederungsmittel der Wohnung, auch er durch Blenden und Jalousien reichlich gegliedert, aber frei von das Schattens. Die Fassaden scheinen zu atmen, so [illegible] durchbrochen [illegible] ihre Struktur. Kalkstein, das klassische Material des Orients, wird [illegible] variiert mit modernen Baustoffen: Beton, Ziegel, Kunststein, Glas.

Und ein [illegible] „Kontrast", mit dem Tel Avivs Baugestalter überraschende Wirkungen erzielen: die subtropische Pflanzenwelt. Sie beziehen sie in ihre Planungen ein, lassen [illegible] wuchern oder auch mitten hinein in die Säulenhallen des Hauptbahnhofs, [illegible] Bauhausschüler und Präsident des israelischen Architektenverbandes, während das Parterregemäuer des Beilinson-Hospitals in Tel Aviv „durch" [illegible] durch unverwandgefügte Betonpilaster. Trotzdem wirkt die Wand [illegible] und eine Reihe davor arrangierter Stachelpalmen.

Im Tropenklima [illegible] Sonne scheinen sich die gleichen konstruktiven Gedanken zu [illegible] und Kunstwerk, um Hygiene und großzügige Sachlichkeit zu [illegible] der Sonne Jahves. Namentlich in den monumentalen [illegible] Levantinischen Beirut, in der Rua [illegible] wirkt die [illegible] im Geiste Le Corbusiers, Frank Lloyd Wrights und der [illegible] empor. Auch hier findet man ultramoderne Stützen, die [illegible] Gebäude tragen, Betonlamellen, die die Hitze wirksam [illegible] Wohnraum, und die barocken Kurven der [illegible] Rio, Caracas, Los Angeles, verlangen nur an



1 Die Wohnzeile Tel Avivs [illegible] auf Stützen gebaut. Die Architekten [illegible] auf eine [illegible] Lebensweise [illegible] pflanzen.

2 An Modernität des Bauens [illegible] von Rio überhaupt. Das [illegible] Sonnenblenden die Hitze [illegible] leide subtropischen Tropen [illegible] Dan-Hotel, das seine [illegible] Mittelmeer [illegible]

3 Das von Arieh Sharon [illegible] der Gewerkschaft Histadrut in Tel Aviv. Auch hier sorgen Sonnenblenden [illegible] Mauerdurchbrüche für Kühlung.

4 Front eines Wohnhauses in Tel Aviv. Die Tradition der [illegible] Kühle geben die kühlenden Kurvenbogen vor, die in mancher Gegend [illegible] Pfeiler sind.

5 Vorwurf wendet Arieh Sharon in Tel Aviv die Nachteile orientalischer Architektur an. Zur Auflockerung der [illegible] Betonpfeiler des Beilinson-Hospitals ließ er vor dem Gebäude Bananenbäume pflanzen.

Rembrandt

Über das Selbstbildnis

Porträts sind Symbole. Sie fallen zusammen mit dem Geistigen ihrer Epoche, sagt A. E. Brinckmann. Das Selbstporträt will eine Verschmelzung von Objektivem und Subjektivem sein, autobiographisches Dokument, Beichte und gleichermaßen „monologisches Zwiegespräch". Mit ihm erhebt sich der Dargestellte über die Allgemeinheit, er setzt sich mit seinen Interessen und Trieben gegenüber der Welt gleichsam in Positur: So und nicht anders will ich gesehen sein. Selbstbiographie und Selbstbildnis sind verwandt, obgleich sie in verschiedenen Dimensionen liegen; das Selbstbildnis ist wiederholbar, die Memoire läßt sich nicht wiederholen, sie ist nur fortsetzbar. Freilich, beide haben ihre Mitteilungsgrenzen, aber die Frage, inwieweit ein Künstler die Rätsel seines Seins zu lösen vermag, muß hier beiseite geschoben werden.

Warum haben sich nun Künstler immer wieder selbst dargestellt? „Es reize sie eben", sagen die Maler, oder, „aus Ermangelung eines Modells", wie es van Gogh in einem Brief aus St. Remy schreibt. Andererseits möchte van Gogh durch das Malen seiner Bildnisse seine „Persönlichkeit erweitern" und von sich selbst Distanz gewinnen. Diese Beweggründe hätten wahrscheinlich auch Dürer oder Corinth, der seine Bildnisse „gewohnheitsmäßig an seinem Geburtstag zu schaffen pflegte", vorbringen können. Sicher spielt beim Selbstbildnis als Triebfeder auch die Eitelkeit eine Rolle. Bei Rembrandt, dessen Kunst ganz mit der Selbstdarstellung verschwistert ist, sind die Selbstporträts jedoch von einer Erbarmungslosigkeit, die jede Eitelkeit zurückläßt. Rembrandt schuf denn auch in Frage- und Antwortspiel mit sich selbst „gemalte Steckbriefe" — die authentischsten Selbstbekenntnisse in sichtbar gestalteter Form.

Dem Früh- und Hochmittelalter war im allgemeinen das Porträt fremd, weil die vergängliche Erscheinung des Menschen nichts galt. Um 1400 wurden zwar schon Selbstbildnisse gemalt, was burgundische Miniaturen beglaubigen. Und Selbstdarstellungen kommen hie und da auch im Mittelalter bereits vor. Das reine Selbstbildnis ist dagegen eine Schöpfung des Spätmittelalters, wobei sich das Selbstbildnis in der Assistenz von dem autonomen Selbstbildnis grundsätzlich unterscheidet. „In der Assistenz" — das Wort findet sich (1885) bei Jacob Burckhardt — heißt: „Der Maler steht, einer von vielen, unter den Figuren der Mitwelt, die er gemalt hat; er gehört einer Gemeinschaft von ideell verbundenen Menschen an, in die er sich einordnete, entweder mit Einverständnis der Auftraggeber oder [illegible] und dann oft [illegible] zu allgemeiner Überraschung." In den Quattrocento-Fresken finden sich viele solcher Assistenz-Selbstbildnisse. Das autonome Selbstbildnis gibt es [illegible] erst seit der Renaissance, das heißt, seit der Anerkennung des Individuums. In dieser Zeit [illegible] der sozialen Emanzipation, als sich auch der Künstler als Stand [illegible], kommt dann die These entstehen, daß jeder Maler immer sich selbst male. Wie in Renaissance gibt es im Selbstbildnis den Bildniskopf, die Bildnisbüste, das Brustbild, die Halbfigur, das Kniestück und die Ganzfigur. Man kann, was die Porträtentwicklung angeht, auch für das Selbstbildnis — natürlich cum grano salis — feststellen, daß je mehr vom Körper das Gemalt sichtbar gemacht wird, desto stärker tritt der Dargestellte als Mitglied einer Gesellschaftsklasse hervor, um so mehr erscheint er in der Gebundenheit an die Charakteristika seiner Zeit.

Es gibt die reine Seiten- und die reine Vorderansicht und eine dritte, das sogenannte verkürzte Profil, der leiser Wendung vom Beschauer weg. Stirn, Nase, Mund und Kinn geben gewissermaßen die zeichnerischen Elemente eines Kopfes. Das Profil ist darum der Sehweise des Zeichners gemäß, wie die Vorderansicht der des Malers. „Das Enfaceporträt", sagt Woerteld, „hält den Beschauer fest, an Menschen, die im Profil porträtiert sind, kann man vorbeisehen, oder richtiger, man kommt mit ihnen in gar keinen seelischen Kontakt". Wenn sich der Maler nun mittels eines Spiegels gemalt hat, sind die Augen verschieden im Ausdruck: Das beobachtende Auge ist etwas geschlossen, das andere, das untätige, hat seine natürliche Größe, sein Blick ist geradezu abwesend. Diese Darstellungsart weist immer auf ein Selbstbildnis. Malt der Künstler aus der Vorstellung, sind die Augen gewöhnlich gleich stark geöffnet. In diesen Fällen ist es oft schwierig zu entscheiden, ob man ein Selbstbildnis vor sich hat. Will aber der Maler ein „gleichsinniges" Konterfei geben, so muß er das Spiegelbild aus einem zweiten Spiegel malen. Dies bezeugt schon Vasari, der über die Entstehung des Selbstbildnisses von Martini schreibt: „Neben ihm (Cimabue) steht Simon, der Meister dieses Bildes, der sich selbst malte, mit Hilfe von zwei gegeneinander gestellten Spiegeln, um seinen Kopf im Profil zu haben."

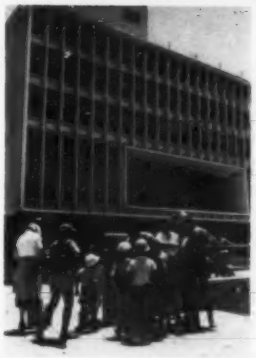
Das Selbstbildnis taucht in die Tiefen der Selbsterforschung. In der modernen Malerei, der in der Fotografie der ärgste Konkurrent der Bildniskunst entstanden ist, ist das Selbstbildnis ganz in der analytischen Selbstdeutung aufgegangen. Das eigene Ich wird sondiert und rücksichtslos vorgestellt. Oder das Selbstbildnis fließt, soweit die Kunst noch psychologisch interessiert ist, über in die Darstellung der Persönlichkeitslage und Geistigkeit des Künstlers durch diskrete Zeichen, wobei, obwohl der Spiegel entfällt, jedes Bild zum Porträt seines Schöpfers werden kann.

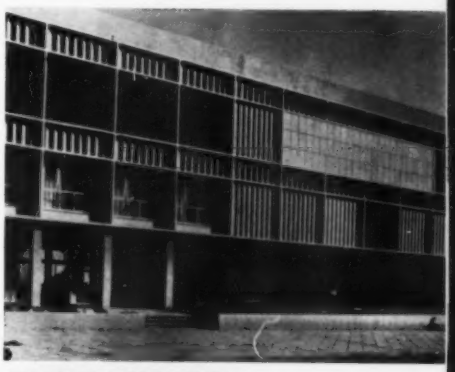
K. F. Eriel

Lovis Corinth

Wer heutzutage diesseits und jenseits der verhängnisvollen Grenze reist, die den Nahen Orient in zwei Hälften teilt, glaubt durch verschiedene Welten zu streifen, so gegensätzlich verhalten sich die Bilder Israels und der Araberstaaten. Hinzu tritt der Haß, mit dem das nahöstliche Arabertum über die Grenze des Judenstaates blickt, mit der einstimmigen, kompromißlosen Äußerung: „Die Israeli oder wir".
Dennoch gibt es auch Verbindendes: die durch subtropische Sommerhitze bedingte besondere Art des Bauens. Zumal der Staat Israel machte sich die Erkenntnisse in anderen heißen Ländern zunutze und schuf auf seinem schmalen Grund jene als Bienenwabenstil bezeichnete moderne Tropenarchitektur nach, die in Brasilien ihre großen Vorbilder hat. Tel Aviv, Israels größte Stadt, ist heute bereits durch diesen Stil geprägt. Die israelischen Architekten, die ohne Rücksicht auf ein historisch gewachsenes Städtebild planen können, passen auf ihrem großen Experimentierfeld die baulichen Formen Südamerikas geschickt den nahöstlichen Bedürfnissen und Materialien an. Hochhäuser ruhen auf runden Pfeilern. Verstellbare Lamellen schirmen die Fenster gegen die mittägliche Glut der Sonne ab. Die Wahl verschiedener Blendentypen am gleichen Gebäude wehrt der Monotonie. Wo Fenster ohne den Schutz der Brise-Soleil sind, liegen sie tief in Nischen versteckt. Der Balkon wird Hauptbestandteil des Wohnens, auch er durch Blenden und Jalousien reizvoll gegliedert, eine Oase des Schattens. Die Fassaden scheinen zu atmen, so mannigfach durchbrochen, so porös ist ihre Struktur. Kalkstein, das klassische Material des Orients, wird kunstvoll variiert mit modernen Baustoffen: Beton, Ziegel, Kachel, Glas.
Und ein weiteres „Material", mit dem Tel Avivs Baugestalter überraschende Wirkungen erzielen: die subtropische Pflanzenwelt. Sie beziehen sie in ihre Planungen ein, lassen sie um Betonwände wuchern oder auch mitten hinein in die Säulenhallen der Erdgeschosse. Arieh Sharon, Bauhausschüler und Präsident des israelischen Architektenverbandes, entwarf das Parterregemäuer des Beilinson-Hospitals in Tel Aviv bewußt einförmig durch aneinandergefügte Betonpilaster. Trotzdem wirkt die Wand gegliedert: durch eine Reihe davor arrangierter Stachelpalmen.
Die Baugestalter unter Allahs Sonne scheinen sich die gleichen konstruktiven Gedanken um Hitze und Sonnenlicht, um Hygiene und großzügige Sachlichkeit zu machen wie ihre Kollegen unter der Sonne Jahves. Namentlich in den mondänen Bezirken des westlich orientierten, levantinischen Beirut, in der Rue Chouran, wächst ein neues Häuserquadrat im Geiste Le Corbusiers, Frank Lloyd Wrights und der großen modernen Südamerikaner empor. Auch hier findet man ultramoderne Stützsäulen, die mehrstöckige Gebäude tragen, Betonlamellen, die die Hitze wehrhaft abhalten vom ängstlich zurückweichenden Wohnraum, und die barocken Kurven der architektonischen Attribute beschwören Rio, Caracas, Los Angeles, verlagert nur an

1

2


3


4

5

1 Die Weltstadt Tel Aviv erstand auf Wüstengrund. Die Architekten konnten ohne Rücksicht auf ein historisch gewachsenes Städtebild planen.

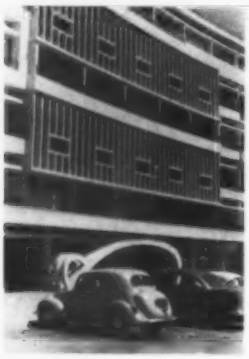
2 An Modernität des Bauens wird Tel Aviv nur von Rio übertroffen. Das Bemühen, mittels Sonnenblenden die Hitze abzuwehren, haben beide subtropischen Städte gemein. Hier das Dan-Hotel das seine Brise-Soleil-Fassade dem Mittelmeer zukehrt.

3 Das von Arieh Sharon erbaute Zentralgebäude der Gewerkschaft Histadrut in Tel Aviv. Auch hier sorgen Sonnenklappen und filigranartige Mauerdurchbrüche für Kühlung.

4 Front eines Wohnhauses in Tel Aviv. Die Tradition der Römerstädte dieser Küste greifen die kühlenden Arkadengänge auf, die in manchen Gegenden der jüdischen Metropole Pflicht sind.

5 Virtuos wendet Arieh Sharon in Tel Aviv die Methoden tropischer Architektur an. Zur Auflockerung der senkrechten Betonpfeiler des Beilinson-Hospitals ließ er vor dem Gebäude Stachelpalmen pflanzen.

6



7

8

9

10

die uralte Küste, die den Propheten Jonas sah. Der Orient steuert da und dort eine elegante geschwungene morgenländische Linie, eine skurrile Arabeske oder die typisch islamische Kachelung bei. Auch die filigranartigen Durchbrüche des Gemäuers nehmen altarabische Motive auf — etwa bei der neuen syrischen Bank in Damaskus —, sodaß wir als arabischen Beitrag am modernen Bauen im Orient gerade auch das Konstante, den Hang zur morgenländischen Tradition erkennen können, wie auch insgesamt die Moderne in den arabischen Ländern weitaus konservativer bleibt als in Israel.

Bei allen Unterschieden fällt das Gleichartige im zerrissenen Orient verblüffend auf, und man bedauert, daß vorläufig kein fruchtbares Zusammenwirken schöpferischer Kräfte hüben und drüben möglich wird. Genau wie eine gemeinsame Technik würde auch eine gemeinsame Architektur den nahöstlichen Raum in viel entscheidenderem Maß revolutionieren und Gegensätze überbrücken können, als dies heute geschieht, zum Wohle eines Landstrichs, der zumindest auf arabischer Seite noch weitgehend rückständig ist. Vom Visuellen her kann man allerdings heute schon erleben, wie Architektur jenseits politischer und struktureller Kontraste zu verbinden vermag und neue, markante Beispiele in einer jener südlichen Regionen liefert, in denen modernes Bauen ohnehin autochthon und schon vom Klimatischen her bestens am Platze erscheint.

Gustav Faber

6 Die gleichen Mittel des Sonnenschutzes im arabischen Raum: Mietshaus in der Rue Chouran in Beirut.

7/8 Der neue Baustil des arabischen Orients ist nüchtern, sachlich und vom Westen geprägt. Nur die geschwungenen Linien des Portals erinnern an die morgenländische Freude an der Arabeske.

9 Die moderne Linie erobert auch den Innenhof, in dem Beton, Stahl und Glas vorherrschen. Der Hof war von jeher wichtiger Teil des orientalischen Wohnens — selbst in diesem modernen Wohnhaus Beiruts fehlt er nicht.

10 Die morgenländische Tradition macht sich auch in den Ornamenten geltend: der moderne Durchbruch der Fassade zeigt oftmals orientalische Formen, wenn auch stilistisch vereinfacht. So erinnert die Front der syrischen Bank in Damaskus von weither noch an den alten Arabeskenzauber des Orients.

Berliner Ausstellungen

Die Berliner sind in Fragen der Kunst nicht übereifrig. Sie kommen mit einem begrenzten Bildungs-Vorrat aus und suchen dessen Erweiterung nicht: man konsultiert zwar Picasso, aber die Ausstellung moderner italienischer Bilder, welche die Akademie der Künste im vergangenen Herbst so dankenswert organisiert hatte, stand leer. Die Berliner verneinen Le Corbusiers „Unité d'Habitation", aber sie streiten seit Jahren für die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. Sie wünschen den Abriß ihrer Ruine so wenig, wie sie ihre Erweiterung durch den Neubau Eiermanns befürworten. Sie wissen nicht, daß Konservatismus schon eine destruktive Gesinnung ist.

Ihre Museen besuchen sie nur dann, wenn sie mit einem Scheck durch die „Offene Tür", eine alljährliche Veranstaltungs-Agglutination, kostenlos hinein gelangen. So kommt es zu der Ausstellung der „Meisterwerke aus der National-Galerie", die der rührige neue Direktor der ehemals Staatlichen Museen, Reidemeister, im restaurierten Knobelsdorff-Flügel des Charlottenburger Schlosses eingerichtet hat (nachdem dort kürzlich Antoine Pesne und nach ihm Lovis Corinth zu sehen waren — letzterer mit einer recht umfassenden Schau, die ein großes Publikum hatte). Man sieht bekannte Bilder in einem anderen Milieu. Aber schon das ist für Berliner Verhältnisse ein Gewinn; das Museum in Dahlem ist überfüllt, die Bilder hängen zu nah aufeinander, sodaß ein studierendes Verweilen beim einzelnen Bild kaum möglich ist. Dies aber ist in der jetzigen Ausstellung im Schloß durch großzügige Disposition garantiert.

Den Berlinern hat man im Festwochen-Katalog des Vorjahres bescheinigt, sie seien „fein gebildet", wie Beethoven es zu Goethe gesagt hatte. Das war geschmeichelt, denn man hatte sich gescheut, das Zitat fortzusetzen, in dem Beethoven doch meinte, er habe zwar „ein romantisches, nicht aber ein künstlerisches Auditorium gehabt". Und das ist leider so geblieben. Man muß die Berliner also von der sentimentalen Seite zu nehmen wissen. Das tut Zehlendorf im Haus am Waldsee mit Skulpturen und grafischen Arbeiten von Renée Sintenis. Eines ihrer empfindungsvollen Pferde bewegt sich schon über das Plakat des Bezirksamtes, das sich sonst so angenehm einer schlichten Werbung befleißigt. Man wirbt also um die Gunst eines breiteren Publikums, und der Betreuer der Ausstellung, Dr. Skutsch, hat der fraulichen Wärme der Künstlerin in Aufstellung und Hängung der Stücke seine ganze Einfühlungsgabe angedeihen lassen.

Im Bezirk Tiergarten hingegen bestehen andere Voraussetzungen, wenn man Käthe Kollwitz zeigt: man sucht Vollständigkeit im Überblick, und es gelingt, ihre Entwicklung seit den impressionistischen Anfängen (durch zwei Ölbilder vertreten) bis zur gesammelten Monumentalität des späten Oeuvres vorzuweisen. Gewiß, das Pathos des Jugendstils liegt uns nicht mehr und packt nicht. Käthe Kollwitz hat es mit Zille gemein, der kürzlich im sowjetischen Sektor der Stadt studiert werden konnte. Dieses Pathos erscheint zu laut nun, nachdem wir für den lyrischen Wert einer Farbe oder einer einzelnen Form durch die abstrakte Kunst mit ihrem unbemerkt wachsenden Einfluß auf weitere Publikums-Kreise sensibilisiert worden sind. So kommt es denn, daß man erst dort, wo die Kollwitz-Grafik nicht Parole, sondern reine Grafik ist, wie in den Lithografien der dreißiger Jahre, staunend stehen bleibt.

Still ist Xaver Fuhr, den die Galerie Nierendorf in Tempelhof zeigt — seit 23 Jahren zum ersten Male wieder in Berlin. Späte Arbeiten waren bei Günther Franke Ostern 1957 in München zu sehen. Berlin sucht eine Überschau des Gesamtwerkes zu bieten, und der Maler lädt zum Quiz ein, wenn er weder Ölbilder noch Aquarelle datiert. Das ist in seiner Verwirrung reizvoll: man rätselt an der möglichen Entwicklung des Mannes, der Beckmanns wuchtigen und doch so empfindsamen Griff nach den Dingen in subtile Ding-Lyrik zu transponieren wußte und der ihr die Sprache der freigesetzten Elemente von Linie und Farbe beitreten läßt. So findet er eine — freilich nicht immer ausgeglichene — Mitte zwischen den Polaritäten des Realen und des Abstrakten.

Bei Springer sah man Georg Meistermann: helle Wohlgefälligkeiten für den modernen Salon, von denen man manchmal nach der Tiefe fragt, zu der wir Deutschen doch verurteilt sind.

Die Schau von Fritz Winter in der Galerie Schüler war zu schnell vorbei: sie brachte Bilder aus der strahlenden Helle des Weiß, zu der Winter nach dem glutvoll-düsteren Beginn der „Triebkräfte der Erde" und den hinter Gitterwerk brennenden Feuern der letzten Jahre überraschend hingefunden hat. Ein Teil der Bilder verrät allerdings eine große kompositionelle Unsicherheit.

Französische Grafik der Gegenwart sieht man in Reinickendorf, aber das liegt zu weit ab.

Eine repräsentative Stellung behaupten die „Ungegenständlichen Maler der Schweiz", die durch die Stiftung „Pro Helvetia" in der gerade eröffneten Kongreß-Halle in Deutschland bekannt gemacht werden. Das Haus ist die Attraktion für die Gafflustigen und Sensationshungrigen, die mit Fotoapparaten bewaffnet zu Scharen herbeikommen. Diese Bilderversammlung ist nicht leicht zu verarbeiten, führt sie doch den augenblicklichen Stand der Schweizer Entwicklungen vor Augen, ohne frühere Stadien zu enthüllen. Von den Alten ist Moilliet allein vertreten, der mit Klee und Macke in Kairouan war und dessen Blätter anmuten, als hätten die beiden vom „Blauen Reiter" manchmal ihre Hand im Spiel gehabt. Die Bilder hängen an der nackten schwarzen Wand der Ausstellungshalle und an Einstellwänden in jener Zwanglosigkeit, die wir der „documenta" danken. Die Konstruktivisten treten unter der Führung von Max Bill auf.

Großes Interesse weckt Sophie Täuber-Arp. Es ist erstaunlich, wie sie von der frühen Strenge ihrer harmonikalen Konstruktionen zur gelockerteren Form des Kreises und im Spätwerk gar zur amöboiden Form gelangt, also die Position ihres Mannes Hans Arp ansteuert und sich mit ihm trifft. Daneben finden sich in der Form freiere Arbeiten, die im Tachismus kulminieren, der also auch in der Schweiz seine Anhänger findet. Aber sie schaffen es, diese Richtung der somnambulen Meditation in Zucht zu nehmen, und die Maler gelangen — so Lenz Klotz oder Rolf Iseli — zur Zusammenkunft zwischen freier peinture und fester Struktur.

Faszinierend aber ist, daß die Schweizer eine stilistische Haltung vertreten, die im Europäischen, wenn nicht im Globalen, allgemein vorliegt. Das tun die meisten ab als „abstrakten Akademismus" — aber die Verächter der Kunst unserer Zeit pflegen Stil mit Uniformität zu verwechseln.

Horst Ziermann

Von Basel bis Baden-Baden

Kunstausstellungen im März und April

Mit achtzig großformatigen Bildern hat Konservator Arnold Ruedlinger den Maler Serge Poliakoff durch eine Ausstellung in der Kunsthalle Basel (vom 25. Januar bis 2. März) auch dem südwestdeutschen Publikum bekannt gemacht. — Poliakoff, ein 1906 in Moskau geborener Abkömmling russischer Aristokraten, lebt seit 1924 in Paris und wird zur „Ecole de Paris" gerechnet, was aber hinsichtlich der Kategorie seiner Malerei nicht viel besagt und mehr der geographischen Orientierung dient. Der Künstler wurde erst nach dem zweiten Weltkrieg bekannt und gehört, nachdem er sich jahrelang mit musikalischen Jobs durchschlagen mußte, nun auch zu den finanziell Erfolgreichen. — 1947 gewann er den „Prix Kandinsky" („Pour l'avenir je mise sur Poliakoff", soll dieser gesagt haben). Im gleichen Jahr erfolgte der Beitritt zur Künstlergruppe der Galerie Denise René. 1953 schloß er einen Vertrag ab mit der Galerie Bing und 1957 einen anderen mit der Galerie Berggruen.

Nach dem ersten flüchtigen Eindruck denkt man: ein wirklicher Maler und ein sympathischer dazu. Dieses Urteil bewahrheitet und erhärtet sich bei eingehender Betrachtung. Aber wo ist nun sein kunsthistorischer Ort? Klee hat einmal die psychische Improvisation als sein Hauptgebiet bezeichnet. Damit hat Poliakoff gar nichts zu tun. Seine Kunst ist ein Produkt der Einbildungskraft, aber ohne Assoziation zum dichterischen Wort. Andererseits ist er aber auch kein puristischer Geometriker im Sinn von Mondrian. Dafür ist Poliakoff zu warm, zu ungezwungen, zu malerisch. Der Pinsel verstreicht die Farben durchaus mit „Handschrift"; zuweilen wird auch gespachtelt, oder eine Farbe über der anderen vertrieben. Er geht auch nicht aus auf reine Grundfarbenkontraste, sondern schattiert die einzelnen Farben-Komplexe in sich ab, so daß eine gewisse Räumlichkeit in die Bilder kommt. Dabei wird nichts Kleinliches geduldet, sondern ziemlich umfangreiche „Bausteine" werden in eine dialektische Spannung gebracht und von den Bildrändern ausgehend auf die Mitte konzentriert. Da ergeben sich Dialoge zwischen ocker und grün, gelb und blau, oder creme-blau-rot wird in Beziehung gesetzt, vielleicht ein gelb, ein rosa dazugefügt. Intensives Glühen von ziegelrot und dunkelbraun kommt ebenso vor, wie die verhangene Milde von „bleu monochrome".

Zuweilen denkt man an Dünen- und Gebirgsprofile, an gebändigte Dynamik im Universum, die sich jedoch zugleich im seelischen Innenraum abspielt. Auch die Rahmen von Poliakoffs Bildern verdienen ein Lob. Bald umgeben die schmalen Goldleisten die Kompositionen unmittelbar, bald lassen sie zwischen sich und dem Bildrand noch einen Streifen aus weißem oder grauem Leinen, unaufdringliche, geschmackvolle Ergänzungen zu Bildern, die man gern im eigenen Raum hängen hätte.

Poliakoff war mit einem Bild auch vertreten in der italienischen Privatsammlung von Achille Cavellini, welche die Kunsthalle Basel bis 17. April, parallel zu der Großen Foto-Schau „The family of man" zeigte. Die Kunsthalle setzte mit dieser Sammlung die Präsentation von ausländischen Privatsammlungen fort, die vor einigen Jahren mit Graindorge, Haubrich und Preetorius begonnen worden war.

Poliakoff figurierte innerhalb eines Ensembles von rund 20 Bildern der Ecole de Paris, zu der sich auch einige Ausländer — von Deutschen Willi Baumeister, Fritz Winter und Theodor Werner — gestellt hatten. Hartung, Winter und Werner, Manessier und Singier und Ubac, Pignon und Gischia, Estève und Lapique, Bazaine und Vieira da Silva, vertrugen sich gut in einem Raum. Wenn die einen mehr durch die lapidar-expressive Zeichensetzung geeint werden (Hartung ist, wie immer, klassisch in der Komposition), so die anderen durch die fauvistische Kraft der Farbe (Lapique, Estève) oder die ins schräge Strömen geratene Bewegung der Komposition (da Silvas spinnwebzarter „Wind", Bazaines „Aufhellung").

Von den Außenseitern sei Dubuffet genannt, mit seiner in bleu und rosa gehaltenen „Eislandschaft", einem Strukturstück, von dem ein sonderbar sternnebelhafter und verruchter Reiz ausgeht. — E. R. Matta, ein Chilene, nennt sein Bild „mit diesem Blick verteidige ich mich" und beschreibt mittels einiger blank-durchsichtiger Gebilde in Ellipsenform — es gehen Blitze von ihnen aus — die stumme, aber vernichtende Kraft von gewissen Dompteurblicken.

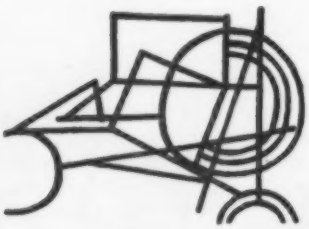
Der größere Teil der Sammlung Cavellini besteht aber aus den 56 Bildern von italienischen Abstrakten: u. a. Afro, Birolli, Brunori, Cassinari, Corpora, Guttuso, Magnelli, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova. Malerisch-dramatische Vitalität — das ist der Gesamteindruck der durchweg großen Formate. Zuweilen, etwa bei Birolli und Cassinari werden noch Teile oder Fragmente der Außenwelt ins Bild projiziert. In paralleler Aufsicht kann sich dann eine helle Straße, oder die Mole eines blauen Hafens von unten nach oben über die Leinwand legen. Paul Klee lebt weiter in Enzio Brunori, wenn bunt Blühendes schwarz vergittert, dann mit dem Pinsel ineinander verwoben wird zu dichter, kostbarer Maltextur. Dagegen wirkt Capogrossis „Oberfläche" in der Tat nur wie ein Stoffmuster. Der etwas eintönige Magnelli hat nun Nachfahren gefunden in Soldati und Cagli — Moreni folgt Max Ernst. Afro ist ein klassisch-statischer Expressionist, und Vedova gibt mit seiner schwarz-weißen „Unruhe im Raum" ein kosmisch-technisches Chaos. Aber sein „Konzentrationslager" und seine „Fusillade" stellen vom Thema her ein Problem dar. Wenn man Goyas „Erschießung der Aufständischen" auf das Schema der Komposition reduzieren würde, bliebe nichts mehr übrig von dem Schock des Grauens, das nun einmal als Inhalt des Themas ausgedrückt werden will. Es wehrt sich etwas dagegen, wenn blutrünstige Realität in ein Muster verwandelt wird.

Der kräftigste Kolorist ist vielleicht Guttuso (von seinen linken Neigungen spürt man hier nicht viel), der bedeutendste Künstler aber Afro mit seiner „schwarzen Chronik", einer zeichenhaften Komposition in blau, rot und schwarz.

Interessant ist, daß die meisten dieser italienischen Künstler ebenfalls ursprünglich eine Wendung zum Realismus machen wollten, daß sie dann aber, genau wie ihre französischen Kollegen im Lauf der Entwicklung stärker in das entgegengesetzte Fahrwasser hineingezogen worden sind.

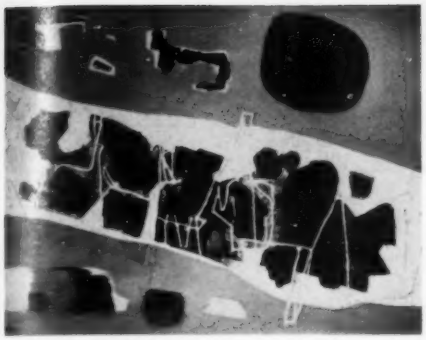
Eine Unterrichtsstunde im Sehen fand im Kunstverein Freiburg mit Hilfe der dort ausgestellten Arbeiten von Josef Albers statt. Der Künstler, ein gebürtiger Westfale und ehemaliger Lehrer am Bauhaus in Weimar und Dessau, ist am 19. März 70 Jahre alt geworden, und der Kunstverein widmete ihm diese Ausstellung zum Geburtstag.

Aus den Bauhausjahren 1923 bis 1933 waren einige Kompositionen zu sehen, die nun schon den Wert von Museumsstücken haben,



Walther Wohlschlägel

AUSSTELLUNGEN



Galerie Schüler, Berlin:
Fritz Winter, Weißer Weg, 1956

Kunsthalle Basel:
Serge Poliakoff, Komposition, 1957

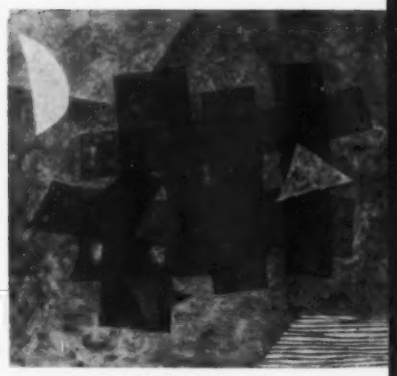
Kunsthalle Baden-Baden:
Herbert Lentz, Bahngeleise

Kunsthalle Baden-Baden:
Julius Bissier, Komposition 22. 11. 1956

Kunsthalle Baden-Baden:
Otto Dix, Bildnis Dr. Brandenburg, 1955

Kunsthalle Baden-Baden:
Adolf Strübe, Essendes Mädchen

Galerie Nierendorf, Berlin:
Xaver Fuhr, Das triste Haus



Kunsthalle Baden-Baden:
Willi Müller-Hufschmid, Graue Bänder

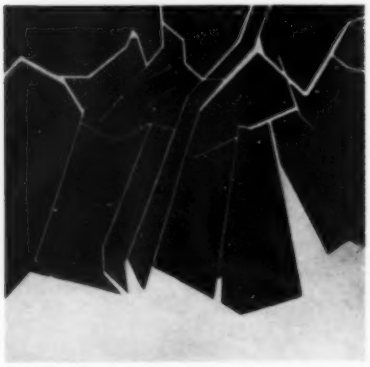
Kunsthalle Baden-Baden:
K. H. Wienert, Torcello, 1957

Kunsthalle Baden-Baden:
Roland Geffers, Espaces

Lefevre-Galerie, London:
Lucian Freud, Interieur bei Paddington, 1951

Lefevre-Galerie, London:
Lucian Freud, Mann im Regenmantel, 1958

Galerie de France, Paris:
Tamayo, Claustrophobie, 1957



Galerie Maeght, Paris:
Pablo Palazuelo, Rote Zeiten, 1958

Galerie Colette Allendy, Paris:
Rudi Baerwind, Hommage à Rembrandt, 1958

Galerie Adrien Maeght, Paris:
Anita de Caro, Gouache

Centre Culturel Américain, Paris:
John Levée, Februar II, 1958

Galerie Stadler, Paris:
Asetto, Komposition, 1958

es sind schwarz-weiße Klebe-Kompositionen auf rotem oder rosa Glasgrund, sozusagen Additionen, die aus kleinen quadratischen Einheiten Summen von vergatterten und verzahnten Balken bilden und Fabriken oder Zeilenbauten assoziieren. Auf Architekturstudenten soll Albers auch starken und direkten Einfluß gehabt haben. Man sah außerdem mit dem Lineal ausgeführte Linienkompositionen, die in ihrer parallelen Bewegung zum Beispiel ein Vor und Zurück von Treppenräumen vorspiegeln, in Nahsicht aber auch als reine Flächenspiele des Intellekts gelesen werden können. Das Gewicht der Ausstellung lag jedoch auf etlichen Öl-Masonit-Tafeln, welche ebenfalls perspektivische Räume entwikkeln, aber aus den in der Farbe steckenden Energien. Das Format dieser Kompositionen ändert sich serienweise, das Schema ist immer das gleiche: ein Quadrat wird hineingestellt in das Feld eines zweiten Quadrates, das zweite in das Feld eines dritten, das Dritte in das Feld eines vierten, aber so, daß die Farben streng getrennt bleiben und nur Rahmen für einander bilden. Die psychologischen Unterschiede im Stimmungsklima sind beträchtlich, aber nur vor den Originalen und verabredungsgemäß festzustellen. Da gibt es eine Nacht- und Vollmond-Stimmung oder Friedhöfe, oder bengalische Atmosphären (zinnober, umrandet von lila, orange und krapprot!).

Von der Poesie von Paul Klees magisch schwebenden Quadraten ist das alles himmelweit entfernt, aber es hat als ein durchexerziertes Kompendium von Erfahrung gewiß praktischen Wert, etwa für Innenarchitektur.

Die Staatliche Kunsthalle in Baden-Baden zeigte vom 29. 3. bis 5. 5. „Badische Maler 1958".

Wenn 1000 Bilder eingeliefert, aber nur 250 abgenommen werden, ergibt sich meistens die Frage, warum gerade diese und nicht andere? — Auch wir haben uns diese Frage zuweilen gestellt. Wenn man gewisse spiegelglatte Kunststoffplatten sieht und darauf gewisse Klexographien, fragt man sich, warum denn von diesen Produkten gleich drei, während der Maler Kiwitz, der wirklich ein Maler zu sein scheint, nur ein Bild zeigen darf und andere überhaupt keins. Und auch der schwarze Schnörkel, den W. Höll zum Beispiel geschickt hat, ist durchaus kein modernes Bild, sondern Hochstapelei. — Man könnte nach diesen Andeutungen meinen, das Schwergewicht der Ausstellung läge auf der ungegenständlichen Malerei. Das Gegenteil ist der Fall. Man sieht fast nur Genre- und Landschaftsmalerei, oft tüchtige Leistungen mit malerischer Qualität, denen aber eines fehlt: Magie. Viele Bilder dieser Ausstellung sind nur „schön" oder lichttrunken oder „fein" empfunden. Man findet mehr das Gefällige, als das Bedeutende. — Das gilt natürlich nicht für das Entrée mit Strübe, Grieshaber, Biese, Bernhard Becker, Müller-Hufschmied. Und auch nicht für Künstler wie den stillen wertvollen Meyboden oder Berger-Bergner, Koch-Wittingen, Walther Wohlschlegel, Walther Meinig, Julius Bissier, M. Proelss und viele andere mehr. Zuweilen, etwa bei dem Bildnis von W. Martin, stutzt der Betrachter auch von anderen, soziologischen Gesichtspunkten aus: „Bohemien" — Wo gibt es denn so etwas noch? Vielleicht wirklich in Karlsruhe, das ja unter der Beamtenmaske schon immer eine „tolle" Stadt gewesen sein soll.

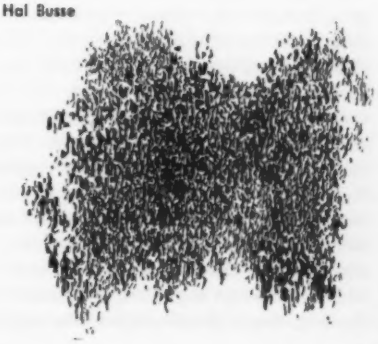
Was jene russisch-französisch-deutsch-italienischen Künstler betrifft, die wir vorher besprachen — es einigt sie ein neues universales, oft schicksalsschweres Weltgefühl. Daneben wirkt die Baden-Badener Ausstellung im ganzen ein bißchen wie ein Wohnzimmer, das mit hübschen Sofabildern ausstaffiert ist. — Oder soll man keine großen Maßstäbe anlegen? Warum nicht, wenn die malerischen Begabungen doch da sind.

Das ungleiche Verhältnis zwischen gegenständlicher und abstrakter Malerei (sie verhielten sich im Verhältnis von 10 : 1) wurde durch die Preisverteilung in etwa ausgeglichen. Dr. Dietrich Mahlow, der Leiter der Kunsthalle, hatte die Städte Karlsruhe, Mannheim, Pforzheim und Offenburg zu einer Spende von 3000 DM bewegen können, die der Fürst von Fürstenberg noch um einen Grafikerpreis erweiterte. Den ersten Preis in Höhe von 2000 DM erhielt der fast siebzigjährige Willi Müller-Hufschmid, den zweiten in Höhe von 700 DM der in Freiburg lebende Bildhauer Walther Schelenz für einen guten Bildniskopf und zwei streng rhythmisierte Reliefs. Der Grafikerpreis wurde der begabten Gerta Haller zugesprochen.

Die Dimension des Magischen fehlt den Bildern von Müller-Hufschmid zwar auch — im Gegensatz zu Paul Klee, der der geistige Anreger dieses Werkes ist. Müller-Hufschmids Bilder bewegen sich mehr auf der Ebene des Ornamentalen; aber dort mit unverkennbarer Eigenart und einer schwebenden ästhetischen Schönheit. Es ist erfreulich und wohlverdient, daß der Künstler den ersten Preis bekommen hat.

Ursula Binder-Hagelstange

Hal Busse



Ausstellungen in Darmstadt und Frankfurt

In Darmstadt hat sich jetzt eine Privatgalerie, die Galerie Ludwig A. Bergsträsser, mit begrüßenswertem Wagemut durch die Ausstellung darmstädter Künstler und eine Lithomappe eingeführt. Die Galerie will nicht nur die bildende Kunst, sondern auch das Kunstgewerbe pflegen. Sie füllt eine Lücke, da Darmstadt bisher keinen Sammelpunkt für die bildende Kunst besessen hat. Der Kunstverein ist zwar ein Schritt weiter auf dem Weg der bildenden Kunst gewesen, hat aber keinen Treffpunkt geschaffen. Über wieviel beachtenswerte bildende Künstler Darmstadt und die nähere Umgebung verfügt, zeigt die sorgfältig ausgewählte Lithomappe: Bruno Erdmann, Bernd Krimmel, Helmut Lander, Helmut Lortz, Wilhelm Loth und Peter Steinforth sind in der Mappe vertreten. Die Überraschung der neuen Galerie bildet die Metallplastik von Helga Föhl, die sich durch eigenwillige, an Picasso orientierte Formen einprägt. Die Plastiken entstehen aus Schrott, Rohren, Stäben, Schienen. Die junge Berlinerin (1935 geboren) ist Schülerin von Hoffmann, Lederer, später von Hans Uhlmann gewesen, wo sie zuerst mit der Metallplastik vertraut wurde. Eine Garage ist ihr Atelier. Die zylindrischen, bizarren Formen verraten ein sicheres Formgefühl, das einen eigenen Weg verspricht. Ein Teil der Künstler, die Bergsträsser vorstellt, präsentiert sich jetzt im darmstädter Kunstverein, so daß sich Privatgalerie und Kunstverein überschneiden, was, nebenbei gesagt, keine glückliche Ausstellungspolitik scheint. Der Kunstverein faßt die letzten Arbeiten von Bruno Erdmann, Helmut Lander, H. O. Müller-Erbach und Peter Steinforth zusammen, freilich in einem Umfang, der über die Ausstellungsmöglichkeiten der Privatgalerie hinausgeht. Peter Steinforth, ebenfalls Berliner, hat in seinem graphisch überlegenen Strich, seinem Sinn für Tonwerte ein zuverlässiges Fundament, während er sich den Bereich der Farbe erst erobern muß. Hier vollzieht sich aber in seiner kristallinischen Formstruktur eine erstaunliche Entwicklung, die auf eine neue Amalgamierung von Farbe, Strich, Struktur hinausläuft. Das ist ihm in seinen jüngsten Arbeiten, die auch tachistische Technik verwenden, am überzeugendsten gelungen. Er spachtelt, durchdringt die Schichten, baut nicht mehr aus dem zackig geführten Kompositionsschema auf. In dem Maler liegen bemerkenswerte Möglichkeiten. Gekonnter, auch abgeklärter präsentieren sich die Strichbündel von H. O. Müller-Erbach, einem Bremer, der seine interessanten Liniengeflechte gepflegt gegen den Grund setzt. Während hier ein gesichertes Verhältnis zur Farbe spricht, fehlt Helmut Lander die innere Ordnung seiner Palette. Der Ansatz ist immer versprechend, seine Farbe hat Leuchtkraft und doch bleibt das Auge unbefriedigt. Auch die Disharmonie will geleistet sein. Dagegen erreicht Lander in den linear und in der Grundtönung glücklich geführten Wachsdrucken ein beachtenswertes Maß an Souveränität, so bei dem „Flötenspieler" oder dem „Hochradfahrer". Bruno Erdmann — ein Darmstädter — hat ein schmales Motivrepertoire: es ist die Häuserfront, die ihn durchweg inspiriert. Das geht von den feingestuften Farbskalen bis zur expressiven Schwarz-Weißskizze, doch liegt seine Könnerschaft auf einer alterprobten Linie. Die Engführung der Thematik kann zu Durchbrüchen überleiten, wie im „Turm", wo er zur Abstraktion vorstößt. Das sind zwar längst begangene Wege, aber es bereitet Genuß, wenn sie so sorgsam wieder begangen werden.

Frankfurt lädt zu einer repräsentativ gedachten „Biennale 57" im Karmeliterkloster. Das Musée des Arts décoratifs (Palais de Louvre, Pivallon de Marsan) bestreitet den französischen Teil. Ein höchst offizieller Katalog, in dem der französische Botschafter, der hessische Kultusminister und der Frankfurter Oberbürgermeister das Wort ergreifen, unterstreicht die dokumentarische Bedeutung dieser Manifestation. Man sollte die Auswahl der Teilnehmer daher mehr unter diesem hohen politischen Aspekt als dem künstlerischen würdigen.

Die französische Auswahl umfaßt 68 Nummern: an der Spitze stehen die dem französischen Tachismus nahestehenden Viseux, Carrade, Koenig, Prassinos. Bemerkenswert ist die Auslese der plastischen Arbeiten, allen voran Marta Pan mit „Scharnier Nr. 2". In der deutschen Abteilung überragt eindeutig die Plastik mit Reidel („Paar"), Loth („Kopf"), Altdorf („Wächter der Gestirne"), Steinbrenner („Cherubim"). Warum man aber in den 50 Nummern Malerei ein derartiges Mittelmaß versammelt hat, ist nicht einzusehen. So bleibt trotz einiger guter Namen der Eindruck einer gesichtslosen Unentschiedenheit von magerer Qualität.

Vietta

Der Maler Lucian Freud

Zu einer Londoner Ausstellung

Lucian Freud, der Enkel Sigmund Freuds, 1922 in Berlin geboren, als Schulkind nach England ausgewandert, trat bereits als Zweiundzwanzigjähriger vor die Öffentlichkeit. Ein Jahr vor Kriegsende zeigte er in der Lefevre-Galerie seine ersten Porträts — flächige, stilisierte Darstellungen junger Frauen und Männer, ganz erfüllt noch von der surrealistischen Übertreibung des Details und geschmückt von den Emblemen jener Schule, die von Chirico bis Dali reicht. London sah hierauf mit Regelmäßigkeit seine Bilder. Sein „Interieur bei Paddington" wurde 1954 auf der Venediger Biennale ausgestellt. Auch in der gegenwärtigen Schau ist diese große Komposition wieder zu sehen, auf der die verkürzte, gedrungene Figur eines Arbeiter-Intellektuellen neben einer verstaubten und halbverwelkten Zimmerpalme steht — ein Bild, das sozialhistorische Bände spricht.

Derselbe Mann, der ihm damals Modell stand, ist der Gegenstand eines seiner letzten Gemälde. Gleich den Vorbildern der übrigen zwanzig Bildnisse ist er anonym geblieben. Um so eher wird dieser eckige Schädel mit den wulstigen, traurig-brutalen Lippen und dem wägenden Blick zu einem Urtypus unserer Zeit, dem sensitiven Techniker, dem geistigen Emporkömmling, dem von Gewissensbissen geplagten Maschinenmenschen schlechthin. Neben ihm zeigt Freud ältere und neuere Porträts der beiden Frauen, von denen er sich nach kurzer Ehe wieder getrennt hat: einer Tochter des Bildhauers Sir Jacob Epstein, und Lady Caroline Blackwoods, einer jungen Dame der Hocharistokratie. Er zeigt die Köpfe bekannter Maler und Dichter, und die Gesichter seiner eigenen Kinder. All dies ist immer noch voll Dali-esker Details, von einer überwirklichen Ähnlichkeit, die aus einer flächigen wie einer zart gestrichelten Malweise entsteht. Aber er ist sowohl eindringlicher wie ausdrucksvoller geworden. Und ein grünlicher Schattenhauch, der nunmehr jedes seiner Bildnisse modelliert, verleiht ihnen eine Transparenz und Traumhaftigkeit, die das wahre Wesen ihrer Vorbilder um so mehr enthüllen.

Zur Eröffnung der Schau war Londons elegante Welt erschienen. Stephen Spender, dessen halbfertiges Porträt hier hängt, erklärte wohlgelaunt, er habe dazu erst 150 Mal Modell gesessen. Ein Freund des Malers, David Litvinoff, dessen biblisches Gesicht unter dem Titel „Ein Kuppler" im Katalog erscheint, drohte wütend mit einer Ehrenbeleidigungsklage. Die populäre Presse hat begonnen, Freuds Skandalchronik zusammenzutragen. Der Preis seiner Bilder wird neuestens mit 5000 Mark angesetzt. Kurz, sein Weg ist gemacht. Doch er ist nicht der Mann, sich vom seichten Beifall modischer Banausen den Kopf verdrehen zu lassen. In diesem zarten jungen Menschen, der Jean-Louis Barrault zum Verwechseln ähnlich sieht, steckt die Integrität und Unbeirrbarkeit seines großen Vorfahren.

Hilde Spiel

Pariser Kunstbrief

Es hat der Ausstellung von Tamayo in der Galerie de France etwas Abbruch getan, daß sie den Vergleich mit Max Ernst heraufbeschwor, dessen Einfluß einige Bilder deutlich verrieten. Während die Ausstellung von Max Ernst vom Januar den Eindruck einer ganz ungebrochenen Gestaltungskraft hinterließ, einer Unerschöpflichkeit der bildhaften Vision, die fortlaufend Wandlung und Erneuerung der Form mit sich zieht, ist bei Tamayo nur mehr eine malerische Verfeinerung zu spüren, die die künstlerische Aussage dämpft und sublimiert. Er hüllt seine spukhaften Erscheinungen in warme Tonigkeit, nimmt ihnen die krasse Deutlichkeit und breitet auch über die schreckhaftesten Alpträume einen fast lyrischen Schimmer. Seine Geisterwelt hat sich modernisiert und der Errungenschaften der Technik bemächtigt, um den Menschen zu umklammern und zu erdrücken. Zuweilen aber zerstiebt das Räderwerk in vulkanischen Ausbrüchen, zerflattert im Wind, und im dichten Farbdunst treten nur noch geheimnisvolle Fragmente zu Tage.

Erfreut sich die surrealistische Malerei heute, ganz allgemein gesprochen, eher historischen als aktuellen Interesses, so machen sich hingegen surrealistische Tendenzen in neuen abstrakten Formulierungen, wie sie auch Tamayo anstrebt, in der gegenwärtigen Skulptur breit und breiter. Neues Beispiel dafür bot der Italiener Garelli mit seinen fragilen Konstruktionen zerzauster und verwitterter, gedrehter und gekrümmter Flächen, in denen sich gespenstische Silhouetten erkennen lassen. Sein Landsmann Assetto hingegen, der zusammen mit ihm bei Stadler ausstellte, hat jeglichem Surrealismus abgeschworen und sich der geomorphen Malerei jüngster Richtung zugewandt, die mit Tàpies an der Spitze in dieser Galerie besondere Hausrechte genießt. Assetto zeichnet sich darin durch den festen Kontur der großformigen Flächenkomplexe aus, die aus dunklen Farbgründen hervortreten.

Es macht die derzeitige Kunstkritik etwas mühsam, daß in der Flut zeitgenössischer Malerei, der sich in Paris allwöchentlich neue Galerien zur Verfügung stellen, fast nur noch Richtungen und kaum mehr Persönlichkeiten zu unterscheiden sind, wobei auch mit Richtungen nur die graduellen Abweichungen vom einheitlichen Gesamtstrom gemeint sind. Die diversen deutschen Ausstellungen der letzten Zeit litten besonders unter dieser Monotonie, die sich bei den deutschen Malern mit dem Titel „Struktur und Farbpaste" umschreiben läßt. Daß einzelne Künstler dabei eine recht gute, handwerkliche Qualität geltend machen können, bewies neuerdings Baerwind in der Galerie Colette Allendy, der in der loseren oder engeren Verflechtung der Elemente, in textureller Verhüllung und farbiger Durchleuchtung seine Kompositionen zu intensivieren versteht. Der Ausstellung junger deutscher Konstruktivisten bei Denise René gelang nur schlecht der Beweis, daß auch die streng sachliche abstrakte Malerei in Deutschland ihren lebendigen Nachwuchs hat. Einflüsse von Vasarely, von Sophie Täuber-Arp und anderen herrschten in ihren Bildern vor, und nur Piper verfügt in dieser Gruppe über genügend Souplesse, um dem geometrischen Formenspiel einen Hauch von Leben zu geben. Diejenigen, die des informellen Exhibitionismus etwas müde sind, fanden mehr Genuß in der Ausstellung von Palazuelo in der Galerie Maeght, dessen Blattornamentik nie starr wird, weil Fugen dazwischen gelassen sind, durch die der Raum dringt und den Verzahnungen eine latente Beweglichkeit läßt. Formale und farbige Zurückhaltung lassen die Themen unausgeschöpft, die darum unsere Neugier erwecken.

In verwandter Weise benutzt auch Estève den Leerraum, resp. den weißen Bildgrund, um seinen Kompositionen räumliche Tiefe zu geben. Farben wie Formen sind bei ihm reicher und entschiedener, und sie behalten in den Aquarellen, die die Galerie Villand-Galanis zeigte, eine Frische und Unmittelbarkeit, die in der bedachtsameren Ölmalerei manchmal verloren geht. Gegenständliche Assoziationen von Stilleben oder Flugmaschinen, Intérieurs oder Ausblicken, die diese Aquarelle hervorrufen, tragen dazu bei, den dekorativen Charakter aufzulockern.

Landschaftliche Motive bleiben in den Gouaches von Anita de Caro deutlich erkennbar, obwohl sie eine subtile abstrakte Transponierung erfahren. Die Vorbilder setzen sich in feine graphische Strukturen und farbige Rhythmen um, verschleiern sich wie hinter Nebelschichten, die das Licht einsammeln und reflektieren. Die impressionistischen Reminiszenzen der heutigen Malerei, von denen so viel die Rede ist, treten hier in recht positiver Weise zutage. Das Geschaute erlebt eine festliche Steigerung, die den Raum der Galerie Adrien Maeght, in der diese Aquarelle einen vorzüglichen Rahmen fanden, zu einer erfrischenden Oase in all der Düsternis und tragischen Pathetik machte, in der so viele andere Maler sich zur Zeit gefallen.

Unter ihnen besitzt wenigstens Marfaing in seiner Malerei eine echte und starke Dramatik. In seinen dunklen Gammen überschneiden sich die Formfetzen mit dynamischer Wucht; Weiß leuchtet daraus hervor wie von verborgenen Lichtquellen beschienen. Wenn Marfaing eines seiner Bilder dem Andenken Rembrandts gewidmet hat, so mag er sich wohl auf den großen Ahnen der barocken Clair-obskur-Malerei berufen, dessen Erbe er fortsetzt, wenn er sich um die farbige Verinnerlichung der gegenstandslosen Malerei bemüht. Mit seiner Ausstellung hat die Galerie Claude Bernard eine gute Wahl unter den Jungen getan.

Hat Soulages bei Marfaing Pate gestanden, so gehört Aguayo in die heute bereits recht weitverzweigte Sippschaft de Staëls. In ihr weist er sich durch geschickte Variierung der Kompositionsschemen wie auch der Tonwerte aus, sichere, eigene Entscheidungen lassen jedoch noch auf sich warten.

Daß der persönliche Stil sich heute oft mehr in der generellen Sprachformung als in der spezifischen Themengestaltung ausdrückt, erwies einmal mehr die Ausstellung von Jeanne Coppel in der Galerie Arnaud. Linienduktus und Farbauftrag sind in ihrer Malerei gleichermaßen in Fluß, strömen in fortlaufender Bewegung ineinander, legen Hintergründe frei und fahren über sie hinweg, ohne ein definitives, begrenztes Thema einzukreisen. Wie winzige Erdkarten nehmen sich die kleinen Goaches-Zeichnungen aus, auf denen hauchfeine schwarze Schraffierungen die Formationen des weißen Geländes markieren.

Wenn Jeanne Coppel als Ziel ihrer Malerei der Goethesche Begriff der „bewegten Ordnung" vor Augen schwebt, so kann mit ihm heute eine ganze Gruppe von Malern bezeichnet werden, die der Tendenz zur formungebundenen, unbegrenzten Thematik eine gewisse kompositionelle Disziplin entgegenstellt, in der die Spannung im Bildinneren zusammengehalten wird, statt nach außen zu explodieren. In einer Ausstellung des neueröffneten Centre Culturel Américain vertraten zwei junge Maler recht eindrucksvoll diese beiden heute offenstehenden Wege. Chelimsky bekennt sich zu den „Informels" mit einer spontanen und heftigen Zeichenschrift, die irgendwo im Bildfeld ihre Kraft entlädt; Levée aber fügt die fast noch dramatischere Begegnung der Elemente fest in den Rahmen, den er am Rand der Leinwand nachdrücklich sichtbar macht. Auch die beiden Bildhauer, die das amerikanische Kleeblatt ergänzten, arbeiten in getrennter Richtung: Helen Philips realisiert in jedem Werk ein spezifisches, meist figurales Sujet, dem sie in

Holz eine blockhaft geschlossene, totemartige Form gibt, während sie in Bronze sehr bewegte Kurven in den Raum ausgreifen läßt. In den Metallplastiken von Cousins hingegen dominiert der Rhythmus; Platten oder dünne Gestänge sind vielschichtig zusammengeschweißt und genietet, bilden Kettenglieder geheimnisvollen Busch- oder Mauerwerkes, dem horizontal wie vertikal keine Grenzen gesetzt sind. Herta Wescher

BÜCHER

Paul Gauguin

Paul Gauguin. Text von Robert Goldwater. Verlegerische Leitung Ernst Brücher und Karl Gutbrod.
Verlag DuMont Schauberg, Köln, 142 Seiten, 48 Farbtafeln, Preis 34,50 DM.

Der Verlag hat mit dem Cézanne- und Vincent van Gogh-Band jetzt bereits den dritten einer amerikanischen Serie herausgebracht, die von Gutbrod und Brücher ausgezeichnet für den deutschen Markt bearbeitet ist. Diese Bände folgen einem didaktischen Schema. Der informativen biographischen Einführung schließt sich die Bildbeschreibung der Farbtafeln an. Bild und Beschreibung stehen sich gegenüber. Diese Bücher wollen nicht neue Gesichtspunkte erarbeiten, sondern ein geschlossenes Gesamtbild des Künstlers vermitteln. Leben und Leistung des Mannes, der gesagt hatte „Der große Irrtum ist das Griechische", werden von Goldwater flüssig, hervorragend knapp dargestellt. Zu rühmen ist die gute Übertragung. Vietta

J. P. Hodin: **Ben Nicholson** — the meaning of his art
30 Seiten Text, 55 Abbildungen, Verlag Alec Tiranti, London.

Der englische Maler Ben Nicholson, der in diesen Tagen 64 Jahre alt geworden ist, gehört zu wenigen seiner Landsleute, deren Malerei über den englischen Bereich hinaus bekannt geworden und anerkannt ist. Nicht zuletzt liegt sein Ruf darin begründet, daß er sich bereits relativ früh den international ausgerichteten Gruppen anschloß und mit ihnen während der 30er Jahre zahlreiche Ausstellungen in ganz Europa veranstaltete. Nach dem Kriege fand sein Schaffen überall eine breite Anerkennung, die sich in der Verleihung verschiedenster Preise und der Einladung zu wichtigen Ausstellungen manifestierte.
Die Vorstellung, die man in Deutschland — und wohl nicht nur hier — von Ben Nicholson hat — ist weitgehend durch seine späteren Bilder bestimmt, in denen sich einige gegenständliche Reminiszenzen mit geometrischen Konstruktionen verbinden. Man weiß kaum, daß sich Nicholson bis 1929 einer Gegenständlichkeit verschrieben hatte, die man am ehesten mit dem Hinweis auf Giorgio Morandi verdeutlichen könnte, womit nicht eine Abhängigkeit, sondern eine gleichgerichtete Tendenz der Reduktionen bezeichnet sein soll. Wie J. P. Hodin in seiner Einleitung schreibt, geriet Nicholson zu Beginn der 30er Jahre unter den Einfluß der „Puristen" Ozenfant und Le Corbusier einerseits und den des „Konstruktivisten" Mondrian andererseits. Von Anfang an bedeutete die Verschiedenartigkeit dieser Einflüsse für ihn keinen bloßen Eklektizismus, sondern lediglich die Voraussetzung zu seinem eigenen unverwechselbaren Stil. J. P. Hodin setzt sich mit der Bedeutung dieses Stils, nicht mit seiner historischen Genesis auseinander.
Die Voraussetzungen, die Hodin anführt, gehen wesentlich weiter zurück als bis zu den unmittelbaren Vorgängern, was nicht im Sinn eines bloß historischen Denkens geschieht; vielmehr handelt es sich um den Versuch, eine inhaltliche Problematik aufzuzeigen, die im europäischen und außereuropäischen Bereich sowohl als metaphysischer Text wie als wissenschaftliche Theorie und ästhetische Realisation formuliert worden ist: der Versuch, die menschliche Existenz mit Hilfe der Geometrie zu erhellen. Wenn auch gelegentlich Hodins Interpretationen etwas zu weit auszuholen scheinen, in den wesentlichsten Zügen wird man ihm folgen können. Man denke nur an einige Formulierungen, die Juan Gris in seinen theoretischen Schriften findet — es wird dann schnell einsichtig, in welchem Maße, bewußt oder unbewußt, platonische Vorstellungen das Denken der europäischen Kunst während der vergangenen fünfzig Jahre beeinflußten. So erscheint Nicholsons Einordnung als „klassisch" durchaus gerechtfertigt; weniger legitim dagegen dürfte Hodins Behauptung sein „the whole present Euro-American culture possess in Ben Nicholson the only classical artist, whose work might be a forecast of future developments and a compass to harmony for the disturbed and distorted vision of today". Hiermit ist nicht nur ein sehr einseitiges Qualitätsurteil gefällt, das man kaum akzeptieren kann, es ist auch eine Gesinnung vorgetragen, die Nicholson nicht als Kompliment empfinden dürfte und die nicht zuletzt dem Text-Autor selbst schadet, der damit den positiven Eindruck trübt, den seine vorhergehenden Ansätze hervorrufen.
Heinz Spielmann

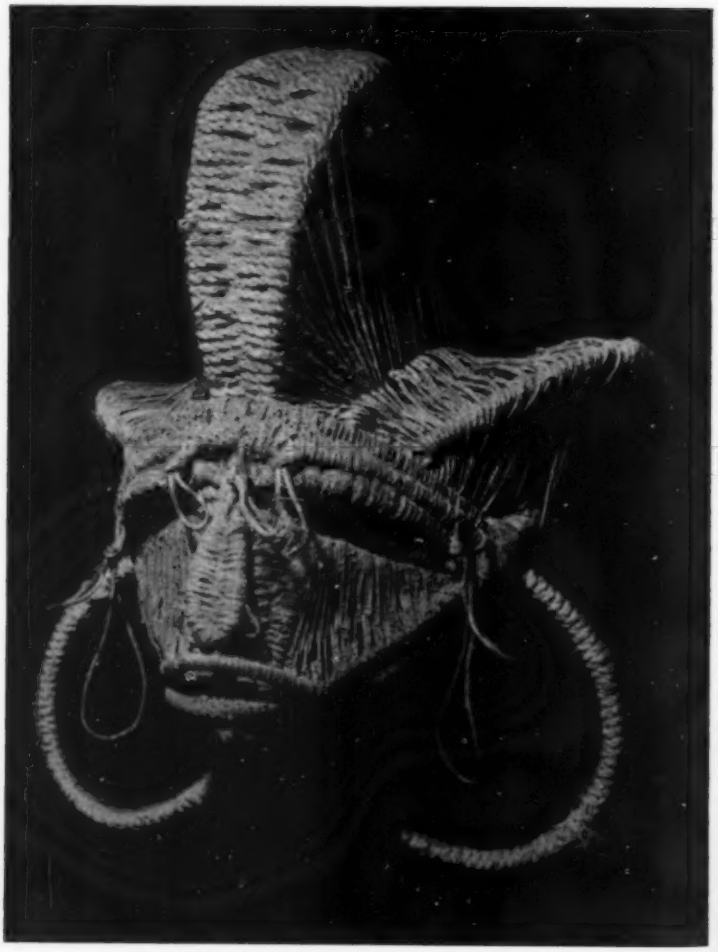
WIR STELLEN VOR: Christian Lattier

Geb. am 25. Dezember 1925 in Grand Dahou an der Elfenbeinküste als Sohn eines Arztes. Mit zehn Jahren kommt er nach Frankreich. Er absolviert die höhere Schule und die Forstakademie, lebt dann in der Familie eines alten Baumgärtners, die für ihn das „vieille France" bedeutet. Hier beginnt er Hirtenstäbe zu schnitzen. Ein junger Priester ermutigt ihn zu anspruchsvolleren Arbeiten. 1946 tritt er in die Kunstschule von St. Etienne ein. Ein Jahr später kehrt er zu seinen Eltern zurück und entdeckt wie ein Fremder Afrika und seine Kunst. In Paris nimmt ihn später die Ecole des Beaux Arts auf. Er wechselt von der Bildhauerei zur Architektur. Zwei Jahre lang erkrankt er lebensgefährlich. Nach dieser Krise fängt er von vorne an mit einfachsten Mitteln. Aus Draht und Bastschnüren, die er manchmal einfärbt, entstehen Masken und Bildwerke, in denen sich der Geist und die Tradition seiner afrikanischen Heimat mit moderner Formgesinnung verbinden. Sein dreieinhalb Meter langer „Panther" fand große Beachtung und brachte ihm den ersten Chenavard-Preis ein.

F. W.

Christian Lattier
Totenmaske

Christian Lattier
Panther



Christian Lattier
Totenmaske

Leonardo da Vinci: Fragments at Windsor Castle from the Codex Atlanticus.

Edited by Carlo Pedretti.

42 Seiten Text und Katalogangaben, 32 ganzseitige Tafeln.
Phaidon Press. London.

Mancher Besucher der Leonardo-Ausstellungen im Jahre 1952 wird sich über die kleinen Formate vieler Leonardo-Zeichnungen gewundert haben, die oft nicht über die Größe einer Briefmarke hinausgehen. Schuld an dieser Zerstückelung war vor allem Pompeo Leoni, der aus einem heute naiv und schematisch erscheinenden Ordnungsbedürfnis heraus entscheidende Veränderungen am Nachlaß Leonardos vornahm. Carlo Pedretti hat jetzt mit viel philologischer Akribie den ursprünglichen Zustand zu rekonstruieren versucht, wobei er vor allen Dingen auf die leicht zugänglichen Bestände der königlichen Sammlung in Windsor und der Ambrosiana in Mailand zurückgriff.

Man kennt die Geschichte des zeichnerischen Nachlasses Leonardos soweit, daß wenigstens die wichtigsten Stationen mit Daten und anderen Angaben bekannt sind. Pedretti führt in einer kurzen und übersichtlichen Zeittafel alle diejenigen Stationen an, die wesentliche Veränderungen im Zustand und Besitzverhältnis der Zeichnungen bedeuten. Nach Leonardos Tod 1519 erhielt Francesco Melzi, Leonardos Schüler, den gesamten zeichnerischen Nachlaß und hütete ihn bis zu seinem eigenen Tode 1570 nach Vasaris Angaben „wie heilige Gegenstände". Melzis Sohn Orazio verwandte nicht die gleiche Sorgfalt auf diese bedeutende Sammlung; unter ihm gehen verschiedene Blätter an Philipp von Spanien und andere europäische Fürsten — nicht ohne Zutun Leonis, der nicht nur innerhalb weniger Jahre Leonardos Nachlaß in ganz Europa, in Spanien, Frankreich, Italien, verschenkt und verkauft (wobei die Besitzer sehr oft wechseln): Leoni unternimmt auch einen ziemlich gewalttätigen Ordnungsversuch. Er trennte zunächst die ästhetischen Zeichnungen und Studien von denen wissenschaftlichen oder literarischen Charakters; diese Trennung ging nicht ohne Komplikationen vor sich, denn Leonardo pflegte auf ein und demselben Blatt Notizen verschiedenster Art festzuhalten. Nebeneinander finden sich Illustrationen zu Texten, Vorstudien zu Plastiken, Landkarten-Skizzen, Aktzeichnungen, architektonische und technische Entwürfe, mathematische und physikalische Berechnungen, Karikaturen, Porträts, geometrische Konstruktionen und anderes. Meist sind Vorder- und Rückseite der Blätter ausgefüllt. Das hinderte Leoni nicht, aus den Blättern vorwiegend wissenschaftlichen Charakters diejenigen Stückchen auszuschneiden, die ein Porträt, eine Figurenstudie oder einen anderen künstlerischen Entwurf enthielten. Um die anderen Notizen auf dem gleichen Blatt nicht zu sehr zu zerstören, suchte er die Ausschnitte möglichst klein zu halten, wobei er oft sogar der Kontur der ausgeschnittenen Zeichnung folgte. Die entstandenen „Fenster" füllte er mit weißem Papier. Später ging er gelegentlich auch dazu über, das Fehlende durch Kopien zu ergänzen.

Die beiden Bände, die Leoni zusammenstellte, erlitten wechselnde Schicksale. Gegen 1622 gelangen einige einzelne Blätter an das Institut de France, wo sie sich heute noch befinden; 1636 schenkt Arconati den Band mit vorwiegend wissenschaftlich-technischen Studien an die Ambrosiana; um die Mitte des 17. Jahrhunderts schließlich, also runde 60 Jahre nach Leonis Eingriff, befinden sich die künstlerischen Zeichnungen und Fragmente in der königlichen Sammlung zu Windsor. Heute besitzen diese Institute noch den gleichen Besitz, der für die Rekonstruktion von Leonardos zeichnerischem Oeuvre somit eine Schlüsselstellung einnimmt. Die Schwierigkeiten, die Pedretti bei seinen Rekonstruktionsversuchen vorfand, waren größer als erwartet. Pedretti selbst wurde zu seiner Arbeit durch eine Notiz des deutschen Kunsthistorikers Emil Möller angeregt, die sich auf die Herkunft einiger zusammengehöriger Fragmente aus dem Codex Atlanticus bezog. Ein erster Anhaltspunkt waren die Rückseiten derjenigen Fragmente, die Leoni kopiert hatte, andere Einordnungen wurden durch Farbe und Charakter des Papiers ermöglicht. Es stellte sich aber bald heraus, daß nicht alle Fragmente eingefügt werden konnten, da Leoni manche Blätter mehrfach zerstückelt hatte, wobei anscheinend durch Schenkungen oder Verkäufe vieles verloren ging. Immerhin war es möglich, fünfundfünfzig Fragmente einzuordnen. Von diesen sind mit Hilfe der Fotomontage zweiundvierzig mit den dazugehörigen Blättern des Codex Atlanticus reproduziert.

Die Rekonstruktion des zeichnerischen Leonardo-Nachlasses mag zunächst als eine rein philologische Arbeit erscheinen. Sie erlaubt aber darüber hinaus eine Reihe von Aussagen, die die Zeit der Entstehung betreffen; bislang war es sehr schwierig, genauere Angaben über die Entstehung mancher Skizzen zu machen, da sie sich nur in den seltensten Fällen auf ein bekanntes Projekt beziehen. Die Rekonstruktion erlaubte, die zeitliche Entstehung aller Fragmente zu bestimmen und so ein genaueres Bild von Leonardos wechselnden Interessen zu geben. Darüber hinaus beantwortet die Gegenüberstellung von Fragmenten und dazugehörigen Seiten die Frage nach der Autorschaft Leonardos, die in nicht allen Fällen bestätigt werden konnte. Leoni trennte die künstlerischen Studien heraus, ohne darauf zu achten, ob es sich tatsächlich um Studien Leonardos oder aber nur seiner Schüler handelte. Fünf der von Pedretti eingeordneten Fragmente sind mit hoher Wahrscheinlichkeit solche später entstandenen Schülerarbeiten. Man wird der im Schluß ausgesprochenen Vermutung Pedrettis zustimmen können, daß die Einordnung aller bekannten Leonardo-Zeichnungen nicht ohne Auswirkungen auf unsere jetzige Vorstellung von Leonardos Gesamtœuvre sein wird.

Heinz Spielmann

Griechenland. Ein Reisebuch.

Max Niehans Verlag AG Zürich

Baedekers Autoführer. **Griechenland und Jugoslawien.** Mit europäischer Türkei. 32 Karten und Pläne. 60 Zeichnungen. 334 Seiten. Baedekers Autoführer Verlag Stuttgart 1956.

Innerhalb der verschiedenen Mode- und Geschmacksströmungen, denen das Reisen in den letzten Jahren unterworfen war, hat Griechenland seinen alten Ruf als den eines klassischen Reiselandes zu wahren gewußt. Freilich — was einst Reiseziel eines begrenzten Personenkreises war, kann heute praktisch von jedem Reisenden aufgesucht werden. Die Straßen- und Eisenbahnverbindungen erlauben eine Bereisung des Landes bis in die abgelegensten Provinzen und eine ausgezeichnet funktionierende Hotellerie sorgt für das Unterkommen der sich von Jahr zu Jahr vergrößernden Zahl der Touristen.

So ist es nicht erstaunlich, wenn mittlerweile eine recht stattliche Reihe von Reiseführern erschienen ist. Aus der Fülle der Neuerscheinungen seien zwei Reiseführer herausgegriffen, die die große Spannweite dieser einführenden Reiseliteratur zu demonstrieren vermögen.

Das in einer Gemeinschaftsarbeit von englischen und griechischen Autoren verfaßte Buch „Griechenland" will eine Einführung nach Griechenland bieten, die dem Reisenden die Ankunft erleichtern und ihm einen ersten Überblick über die Sehenswürdigkeiten des Landes vermitteln soll. Dem kommt das vorzügliche erste Kapitel entgegen, das einen aktuell verfaßten und höchst lebendig geschriebenen Überblick über Land und Leute, über Soziologie und Psychologie des jetzigen griechischen Volkes vermittelt. Die übrigen Kapitel sind nach den einzelnen Landschaften gegliedert. Sie verzeichnen die jeweils wichtigsten

Durchfahrtsrouten (ohne jedoch genauere Distanzen und Straßenzustände anzugeben) und beschreiben die antiken wie modernen Plätze, wobei die Ausgrabungsstätten leider sehr kurz abgefertigt werden. Diese Kapitel vermitteln längst nicht jenes aus klugem Beobachten und reicher Erfahrung geschöpfte Wissen des ersten Kapitels. Daß das Buch keinen Grundriß, nicht einmal einen Plan enthält, überrascht daher nicht, da es trotz seines Untertitels eigentlich kein Reisebuch darstellt, also kaum auf der Reise selbst benutzt werden kann. Eher liegt sein Bestimmungsakzent auf der Vorbereitung zur Reise, und als einführende Lektüre vermag es in der Tat seine Aufgabe zu erfüllen.

Als das genaue Gegenstück dazu könnte man den neuesten Autobaedeker „Jugoslawien und Griechenland" bezeichnen, der 1956 unter dem traditionsreichen Namen und im altvertrauten roten Einband erschienen ist. Die meisten Reisen werden heute nur noch im eigenen Auto oder im Autobus durchgeführt, der Reiseverkehr hat sich also von der Schiene auf die Straße verlagert. Es erschien daher nur sinnvoll, daß sich der Baedeker-Verlag bei der Planung und Herausgabe neuer Reiseführer ganz diesen veränderten Bedingungen anpaßte und einen neuen Typ des Reiseführers, eben den des Autobaedekers herausbrachte. Auch daß man die beiden nach Sprache, Geschichte und Kultur so grundverschiedenen Länder wie Jugoslawien und Griechenland zusammenfaßte, erschien ratsam, da die Anreise zu Lande nach Griechenland ja allemal via Jugoslawien erfolgt. Die daraus resultierende Stoffülle zweier an Sehenswürdigkeiten und Naturschönheiten so reicher Länder ist aber in der Gliederung des Buches in drei Teile gut bewältigt.

Dem ersten einführenden Teil A mit seinen historischen Überblicken und den vielfältigen, bis ins Detail gehenden praktischen Anweisungen für die Reise folgt Teil B mit über 22 Reiserouten, die eine jede für sich schon eine wahre Meisterleistung an exakter und verläßlicher Routenbeschreibung darstellt. Äußerlich durch die rote Umrandung von den übrigen Teilen des Buches abgehoben, geben diese Streckenbeschreibungen außer den an den Anfang gestellten Streckenübersichten mit Distanzen, Straßenzuständen und Hinweisen auf lohnende Punkte, Umwege, die Strecken selbst in Binnendistanzen zwischen den einzelnen Orten. Hier hat eine große Erfahrung und eine gute Kenntnis des Landes ihren Niederschlag gefunden, wenn auch das Fehlen mancher Streckenbeschreibung zu lohnenden Zielen vermerkt werden muß. Größere Orte, Städte und Ausgrabungsstätten sind aus diesem zweiten Teil ausgeklammert und zusammen mit den entsprechenden Plänen im dritten Teil C vereinigt. So sehr auch hier wieder reiche technische und sachliche Angaben den Text begleiten (Hotelpreise, Zimmerzahl, Adressen wichtiger Behörden usw.), im Ganzen gesehen erweist sich gerade dieser Teil gegenüber den anderen als etwas zu kurz abgefaßt. Keines der großen serbischen oder griechischen Klöster ist in diesem Teil behandelt. Die Ausgrabungsstätten sind nur in wenigen Fällen mit eigenen Plänen ausgestattet (Delphi, Epidauros und Olympia), die übrigen nur mit sehr summarischen Planskizzen illustriert, die überdies noch manchen Fehler enthalten. Dagegen sind die erläuternden Texte der Städte etwas ausführlicher verfaßt, vor allem die der jugoslawischen Städte; wie sich ja der jugoslawische Anteil des Bandes immer wieder als der reichhaltigere und ausführlichere erweist. Bedenkt man aber die Tatsache, daß der letzte Griechenlandbaedeker 1908 erschienen und daher in den meisten topographischen Teilen veraltet ist, daß ferner noch kein neuer Griechenlandbaedeker vorliegt — und leider trotz eines akuten und allgemeinen empfundenen Bedürfnisses so bald noch nicht erschienen wird — so mag der Wunsch nach einer sachkundigen Erweiterung gerade des dritten Teiles anläßlich einer Neuauflage nicht unbillig sein. E.

George C. Vaillant: **Die Azteken. Ursprung, Aufstieg und Untergang eines mexikanischen Volkes**

Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1957.

Der Verlag DuMont Schauberg hat eines der wichtigsten amerikanischen Bücher über die Kultur der Azteken, das Buch von George C. Vaillant „The Aztecs of Mexico" dem deutschsprachigen Leserkreis zugänglich gemacht. Der vor einigen Jahren verstorbene Vaillant galt als einer der besten Kenner der vorkolumbianischen Kultur in Mexiko. Wichtigste Quellen waren für ihn in erster Linie eigene Ausgrabungen, die dann mit den schriftlichen Überlieferungen überraschende Gemeinsamkeiten zeigten. Sein Hauptwerk ist „The Aztecs of Mexico", das von F. und K. Gutbrod ins Deutsche übertragen und von C. A. Burland durch geringe Textänderungen auf den neuesten Stand der Forschung gebracht wurde. Das Buch geht dennoch nicht allein den Fachwissenschaftler an, sondern richtet sich auch an den interessierten Laien, der grundlegend über das Volk der Azteken, über seine Sitten und Gebräuche, über die politischen und religiösen Anschauungen, über Rechtsverhältnisse, Wirtschaftsformen und Zeitrechnung sowie über ihre künstlerischen Hinterlassenschaften informiert werden will. Die Darstellung geht von einem großangelegten historischen Hintergrund aus und belegt die Entwicklung und Blüte einer Hochkultur, die so überraschende Stilanalogien zur Kunst der unmittelbaren Gegenwart aufweist. Besonders die immer an kultische Grundvorstellungen gebundene Plastik und Architektur der Azteken ist häufig von zeitgenössischen Künstlern als Inspirationsquelle empfunden worden, und die neue Kultur Mexikos knüpft nicht selten direkt an die ausgereiften Leistungen ihrer großen Vergangenheit an. In der monumentalen Einfachheit der großartigen Tempelruinen von Uaxactun, Mitla, Tajin, Yucatan, Teotihucan und Tenochtitlan sowie in der reduzierten Formenstrenge der Plastiken werden Erinnerungen an die Frühkultur auf Kreta wachgerufen, deren Leistungen für die europäische Kulturentwicklung grundlegend waren. Der letzte Teil des Buches schildert die brutale Zerstörung des Aztekenreiches durch die Spanier. Der Verfasser kann sich hier auf zahlreiche schriftliche und bildliche Überlieferungen stützen. Das mit 100 Abbildungen und zahlreichen Tabellen und Textzeichnungen illustrierte Buch gibt ein spannend zu lesendes Gesamtbild eines Volkes, das vor Jahrhunderten eine Kulturhöhe von zugleich kraftvoller und sublimer Faszination erreicht hatte. Udo Kultermann

Hans Platschek

ZODIAC. Eine internationale Zeitschrift für moderne Architektur. Heft 1, Stuttgart 1957. Verlag Gerd Hatje. DM 34,—.
Stuttgart 1957. Verlag Gerd Hatje. DM 34,—.

Unter dem Patronat der Firma Olivetti in Ivrea ist eine neue Halbjahresschrift erschienen, die den höchsten Ansprüchen genügt. Der hervorragende Mitarbeiterkreis sichert der mehrsprachigen Ausgabe ein Niveau, das bisher selten von einer Architekturzeitschrift erreicht wurde. Einem Vorwort von Adriano Olivetti folgt in der ersten Ausgabe die von Walter Gropius anläßlich der Verleihung des Goethepreises der Stadt Hamburg gehaltene Rede „Apollo in the Democrazy", eine grundlegende Untersuchung der Beziehungen von Kunst und Gesellschaft in unserer Zeit. Der Interbau in Berlin geht Ulrich Conrads in einem erschöpfenden Beitrag „Revolution, Evolution, Konvention" nach. Die Beiträge von Giulio Carlo Argan „Architettura e ideologia" und Siegfried Giedion „History and the Architect" tendieren zum Grundsätzlichen. Besonders den Gedankengängen Giedions (z. B. „We have ceased to regard history as a static process, in which past, present, and future are listed in separate columns — as in a book-keepers ledger . . ." S. 55) wünschte man in Deutschland offene Ohren. Mit den Beiträgen von Victor Pasmore „Connection between Painting, Sculpture and Architecture" und von Ettore Sottsass jr. „Struttura, colore e luce" kommen zwei vielseitige Künstler zu Wort, die auf eine Synthese, auf eine koordinierte Zusammenarbeit der verschiedenen künstlerischen Gattungen hinarbeiten. Wesentliche Perspektiven ergeben sich sowohl durch Pasmore, der als Maler bis zur Siedlungsplanung vordringt, als auch durch Scttsass, der als Architekt faszinierende Erkenntnisse über das Wesen der neuen Malerei vermittelt. Erneste N. Rogers schreibt über „Tradizione e attualità nel disegno". Weitere Aufsätze sind der Dokumentation und kritischen Würdigung wichtiger Neubauten gewidmet. Einen wesentlichen Beitrag liefert Victor Gruen, der als eingewanderter Österreicher in den Vereinigten Staaten bahnbrechend auf dem Gebiet des Baus von shopping centers wurde. Kürzere Beiträge von Victor Bourgeois, Lucien Hervé, Giuseppe Mazzariol, Pier Carlo Santini und Max Cetto sowie Buch- und Zeitschriftenbesprechungen runden das Heft ab. Das Redaktionskomitee und die Mitarbeiter des ersten Heftes garantieren das außergewöhnliche Niveau dieser Zeitschrift, die außerdem in guter Aufmachung herauskommt. Leider finden sich eine große Zahl von Druckfehlern, die sich auch auf Eigennamen erstrecken. Die Übersetzungen führen häufig zu Sinnentstellungen. Für eine neue Zeitschrift ist es schwer, neben den bekannten „L'Architecture d'Aujourd'hui", „Architectural Review" und anderen nord- und südamerikanischen, italienischen und skandinavischen Fachzeitschriften zu bestehen, die großenteils ebenfalls zugleich aktuell und von grundlegender Bedeutung sind. „Zodiac" muß daher größeren Wert auf die Textbeiträge legen, da die meisten Abbildungen bereits aus anderen Zeitschriften bekannt sind. Begrüßenswert wäre es, wenn mehr als im ersten Heft die Architekten der jüngeren Generation zur Mitarbeit herangezogen würden. Zu überlegen wäre ferner, ob nicht jede Ausgabe noch gestrafter unter ein bestimmtes Thema gestellt werden sollte, um so den Buchcharakter der Publikation zu unterstreichen.

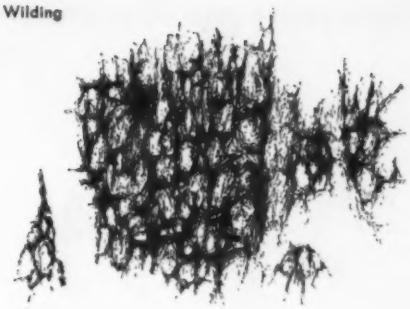
Udo Kultermann

Edwin Redslob: **Richard Scheibe**
Rembrandt-Verlag, Berlin
Die Kunst unserer Zeit, Bd. 9

Es ist eine glücklich zu nennende Fügung, daß dem Bildhauer Richard Scheibe (in Chemnitz 1879 geboren, in Dresden aufgewachsen, und seit 1907 in Berlin mit Unterbrechungen in Frankfurt a. M. arbeitend, seit 1934 als Lehrer an der Akademie) nur zwei Jahre vor seinem 80. Lebensjahre, also kurz vor Beendigung seines bildhauerischen Wirkens eine so vorzügliche Publikation gewidmet wurde — hervorragend sowohl durch die klaren Fotos, die dem Stil der darzustellenden Plastiken entsprechen wie durch den liebend würdigenden Text von Redslob, dem damit eine seiner besten Charakterisierungen gelungen ist. Daß Scheibe, der bisher in der allgemeinen Geltung im Schatten seines Freundes Kolbe stand, immer mehr in die Reihe bleibender Bildhauer der ersten Jahrhunderthälfte rückt, ist fraglos. Die Ausprägung eines klassische Form tradierenden, jedoch von ständig sich wandelnder Lebendigkeit bewegten Figurentyps, das Herausarbeiten eindringlicher Porträts schöpferischer Männer sind unter seinen Händen gültig erfolgt — am Ende einer Epoche. Wir stehen am Beginn einer andern, die sich vom Menschen abwendet und erkennen dies als notwendige Befreiung von einem jahrhundertelang verbindlichen Thema. Um so befriedigender ist es, die Strenge der Figur, die Beseelung des Antlitzes wie ein überzeugendes Schlußsiegel unter die vergangene Periode gesetzt zu sehen.
Wer unpathetische Gebärde, frühgriechisch anmutende Einzelgestalt, reliefhaft gebundene Gruppen erleben will, ohne daß er von Öde angeweht wird, der greife zu diesem Bande mit den plastisch sich darbietenden Wiedergaben.

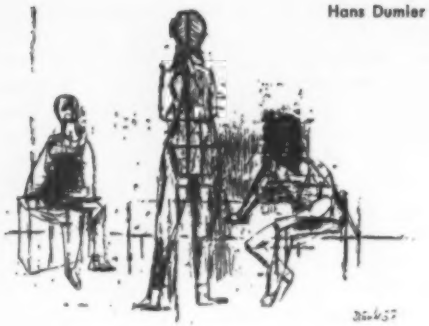
Hanna Grisebach

Ludwig Wilding



Der Bildhauer Kurt Lehmann. Einführung von Walter Passarge. Fotos von Kurt W. L. Mueller.
Verlag Friedrich Lometsch, Kassel, 1957.

In diesem Buch über den Bildhauer Kurt Lehmann sagt Walter Passarge, Lehmann habe es verstanden, seit seiner Berufung 1949 an die Technische Hochschule Hannover dieser Stadt durch seine Werke in öffentlichen Anlagen, in Schulen und an hervorragenden Bauten ein künstlerisches Gesicht zu geben. Dieser



Hans Dumler

Bedeutung des Künstlers geht Passarge in klaren Definitionen nach und gibt so, neben einer knappen Lebensskizze, den textlichen Unterbau zu den folgenden Abbildungen. Hier war ein Meisterphotograph am Werk, der in den 32 Wiedergaben das Schaffen des Künstlers ausdeutete. Daß dieser schmale Band zu einem in sich geschlossenen Kunstwerk wurde, ist schließlich noch dem Verleger und Drucker Friedrich Lometsch zu danken, der das Buch als 16. Druck der „Arche" den Kunstfreunden übergab. fhs.

Micromacro. 8 Novographien von Heinz Trökes. Dichtungen von Alain Bosquet.
Galerie Parnass, Wuppertal.

Solche Bände gelangen nur über den Kunsthandel in die Käuferschicht, weil sie in einer beschränkten Auflage erscheinen. Die vorliegende Folge zeichnet sich durch den sorgsamsten Schwarz-Weiß-Druck aus, es ist mehr die Dokumentation des Zeichners Trökes als des französischen Poeten, der die stark surreale Note der jüngsten französischen Poesie hat, der Char, St. John Perse, Schehade. Aber was für ein Genuß sind diese Blätter von Trökes! Der ursprünglich surreale Maler hat hier die kauzige Doppeldeutigkeit seines virtuosen Stils auf einen Gipfel gesteigert. Die Blätter sind in Ibiza entstanden. Voran geht eine Art Landkarte der Insel, das Atoll. Das Blatt „Schwarze und weiße Sonne" gibt Trökes Anlaß zu einer Paraphrase von Schattenrissen, vor denen durchsichtig graue Blätter schimmern. Dieser Kontrapunkt erinnert an die Maserungen Max Ernsts, die dem Strich der Natur abgelauscht sind. Die „unbeteiligte Mitte" wird durch Strichnetze und einen schwarzen Kern dargestellt. „Die Krönung" ist ein Blatt mit schwarzen Schwerpunkten. „Micro-macro" ist das zentrale Blatt. Gezeigt sind zwei Pendel. Der untere ist mit Schwarz belastet, der obere weiß durchbrochen, mit einer schwarzen Sonne. „Bedrohtes Gestirn" arbeitet mit gebrochenen Farbwerten. Ein glücklicher Griff ist „Gesteinader", durch die ein schwarzer Blitz fährt. „Ergebnis der Strahlen" schlingt Kreise in vielerlei Überschneidungen in eine graue Fläche.
Trökes hat jüngst vielfach mit Farbstiften gearbeitet. Er hat Stiftbündel über das Blatt geführt, in einer fast mediumalen, spontanen Strichtechnik. Die Farbe ist grell, heiter, südlich keck, nicht abgestuft, sondern prall, attackierend, unmittelbar.
Trökes liebäugelt mit den versteckten, konkreten Inhalten. Er verleugnet nicht seine Herkunft aus dem Surrealen. Dabei kommt ein verschmitzter Humor zum Vorschein. Trökes ist durch eine allzu sichere Hand gefährdet. Er wagt helle Grundstimmungen, die immer leicht in die Gefahr des Farbenkarnevals geraten. Wir finden ähnliche Gefahren bei Nay. In den jüngsten Strichfolgen ist aber alles Bunte und ebenso jede Symbolik aufgehoben. Vietta

Werner Gramberg und Gert Hatz: **Das Buch vom Geld**
Urbes Verlag, Hamburg 1957. 11,80 DM

Eine kleine Kulturgeschichte der Münzen und des Münzwesens ist hier in reizvollster und sorgsamster Darbietung gelungen. 80 stark vergrößert und teils farbig wiedergegebene Münzen illustrieren hervorragend den Reichtum an ursprünglicher Gestaltungskraft, der die Prägung der frühen Münzen vom 6. vorchristlichen Jahrhundert an kennzeichnet, und zeigen die langsame Wandlung der Münzprägung zum klischierten und industrialisierten Verfahren der Neuzeit. Die ikonographische Aufklärung des einleitenden Textes führt in die kulturgeschichtlichen Zusammenhänge, die der Schönheit der einzelnen Stücke Hintergrund und rechte Beleuchtung geben. Ka. F.

Heinz Biehn: **Die Kronen Europas und ihre Schicksale**
Limes-Verlag, Wiesbaden, 1957. 235 Seiten, 114 Abb., 2 farbige Tafeln.

Was an Historischem und Kunsthistorischem in diesem Buch vorgetragen wird, ist komplex, wissenschaftlich zuverlässig und in fesselnder Form geboten. Die Gliederung des Stoffes ist sehr geschickt. Biehn gibt zunächst eine Deutung der Krone, untersucht ihre geschichtliche Bedeutung, das magische Gewicht, ihre machtpolitische Wirkung, geht auf Sage und Legende ein und läßt auch die künstlerische Seite nicht unberücksichtigt. Daran schließt, als Hauptteil des Buches, ein beschreibender Katalog an, der jeweils im erläuternden Text die zugehörige Abbildung bringt. Literatur- und Bildnachweis sowie ein Register machen den Band auch für Nachschlagezwecke handlich. Die buchmäßige Ausstattung durch den Verlag ist hervorragend. fhs.

Luisa Hager: **Nymphenburg, Schloß, Park und Burgen**
Hirmer Verlag, München. 97 Textseiten, 68 Abb.

Die Museumsdirektorin der Bayerischen Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Dr. Luisa Hager, schrieb den Textteil, in dem sie dem geschichtlichen Werden von Nymphenburg baugeschichtlich und architektonisch deutend von 1664 ab nachging. Sie berücksichtigt dabei sowohl das Schloß wie die Gärten und die Gartenbauten. Dem Stilwandel der Gärten und der von Kurfürst Max Emanuel 1716 geschaffenen Form bis zur Wandlung des barocken Gartens zum Englischen Stil unter König Max I. (bis 1825) wird besonderes Gewicht beigemessen. So bildet dieser wissenschaftlich sorgsam durchdachte Textteil das Fundament des wertvollen Buches, das mit seinen teils farbigen Abbildungen dem Leser ein geschlossenes Bild vermittelt. fhs.

Die Toten

Edward Weston, der große amerikanische Fotograf, von dessen Aufnahmen wir wiederholt Proben brachten, verstarb im Januar dieses Jahres 72jährig in Kalifornien.

Edgar Hanfstaengl, Seniorchef des Münchener Kunstverlags Hanfstaengl, ist 74jährig in München gestorben.

Der Kunstschriftsteller Leo Degand starb am 15. April d. J.

Der Schweizer Graphiker Hans Fischer ist am 23. April d. J. gestorben.

Hans Fischer, (entnommen dem bei Gutekunst & Klipstein erschienenen Auktionskatalog „Künstler-Autographen").

Personalia

Das Amsterdamer Rijksmuseum, die Schatzkammer der bedeutendsten niederländischen Kunstwerke und Werke anderer europäischen Länder, beging das Jubiläum ihres 150jährigen Bestehens. Das Jubiläum soll am 28. Juni bei der Eröffnung der Ausstellung „Mittelalterliche Kunst der nördlichen Niederlande" besonders gewürdigt werden.

Zum 75. Geburtstag von Prof. Otto Bartning am 12. April veranstaltete die Stadt Darmstadt, in der Bartning lebt, eine akademische Feierstunde. Der bekannte Architekt, der schon mehrfacher Ehrendoktor ist, empfing den Stern zum Großen Verdienstkreuz der deutschen Bundesrepublik, ferner, als höchste Auszeichnung der Stadt Darmstadt, die Silberne Verdienstmedaille sowie von der Stadt Berlin die Ernst-Reuter-Medaille in Silber. np.

Der Kunsthistoriker Prof. Robert Saitschick ist am 24. April in Rüschlikon bei Zürich 90 Jahre alt geworden.

Caspar Neher, der in Berlin lebende Bühnenbildner, ist mit Wirkung vom 1. April an die Staatliche Akademie der bildenden Künste in Wien berufen worden.

Der Maler Walter Helbig, Ascona, wurde 80 Jahre alt.

Der Schweizer Maler Cuno Amiet feierte seinen 90. Geburtstag.

Preise

Der Georg-Kolbe-Preis zur Förderung des Nachwuchses unter den deutschen Bildhauern ist dem jungen Berliner Bildhauer Joachim Dunkel zugesprochen worden. Dunkel ist ein Schüler von Bernhard Heiliger und arbeitet zur Zeit als Stipendiat in der Villa Massimo in Rom.

Der Albert-Weisgerber-Preis der Stadt St. Ingbert/Saar ist an den 45 Jahre alten Maler Hans Schuler verliehen worden. Schuler, der aus St. Ingbert stammt, lebt in Paris. Der Preis besteht in einer Geldzuwendung von 200 000 Francs (2000 DM) und der Zusage für einen Bildankauf im Wert von 100 000 Francs.

Dem Maler Fritz Winter ist von der belgischen Kunstkritik der Preis für die beste Ausstellung in Belgien in den Jahren 1956/57 verliehen worden. Der Preis wurde Winter aus Anlaß einer kürzlich im Palais der schönen Künste in Charleroi eröffneten Sammelausstellung zuerkannt, wo er drei seiner Werke ausgestellt hat. Die nunmehr preisgekrönte Winter-Ausstellung fand vom 17. Februar bis zum 1. März 1956 durch Vermittlung der deutschen Botschaft in einer Brüsseler Galerie statt.

Allgemeines

Dem Bildhauer Kurt Schwippert, der soeben eine Folge von neun Bronzereliefs für den Hochaltar der „Civitas Dei" auf der Weltausstellung in Brüssel fertiggestellt hat, ist die Ausführung einer Großplastik für das Max-Planck-Gymnasium in Düsseldorf übertragen worden.

Der Verband Deutscher Gemälderestauratoren — Interessengemeinschaft staatlicher und freier Restauratoren — hielt in Fritzlar seine konstituierende Hauptversammlung ab. Zweck des Verbandes ist der Schutz des allgemeinen Kunstgutes durch den Zusammenschluß aller im Sinne der Denkmalpflege qualifizierten hauptberuflichen Restauratoren für Gemälde, Grafik, Plastik. In den Vorstand sind F. Reimold, Hannover, A. Jobst, Darmstadt, T. Sachse, Hamburg, und für die freiberuflich Tätigen H. Tomaschek, Frankfurt, gewählt worden.

Einen Einblick in das moderne Kunstschaffen der Tschechoslowakei vermittelt eine Ausstellung tschechoslowakischer Grafiker im Hamburger Künstlerclub „Die Insel". Die Ausstellung umfaßt etwa 80 Blätter von über 30 Künstlern.

In der Kirche Santa Croce in Florenz sind vier Fresken von Giotto (1266—1337) freigelegt worden.

Nach längeren Verhandlungen hat man sich in Holland bereit gefunden, eine große Zahl von Werken van Goghs nach Japan zu Ausstellungen zu schicken, die unter dem Patronat der Zeitung Yomiuri und mit der Unterstützung der japanischen Regierung von Oktober bis Januar im Nationalmuseum von Tokio und dann in Kioto stattfinden sollen. Ausgestellt werden 60 Gemälde aus dem Kröller-Müller-Museum in Otterlo und 70 Aquarelle und Zeichnungen aus den Städt. Museen in Amsterdam und den Haag. np.

Das japanische Nationalkomitee der Internationalen Vereinigung für bildende Künste will auf einer der Inseln des japanischen Archipels ein internationales Kunstzentrum schaffen, das einheimische und ausländische Künstler aufnehmen, einen kulturellen Mittelpunkt und ein Zentrum der Dokumentation bilden soll. Die Kosten wollen die japanischen Künstler ohne amtliche Unterstützung aufbringen. np.

Postkarten zur Deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts heißt eine vom deutschen Kunstrat edierte Publikation, die Ernst Röttger eingeleitet hat. Es ist erlaubt, aus der Zahl der Postkarten, die von einem Künstler verlegt wurden, Rückschlüsse auf seine Popularität zu ziehen. Nach diesem „Test", der allerdings noch durch Angaben über den Absatz ergänzt werden müßte, stehen, was Beliebtheit betrifft, unter den Malern Paul Klee, unter den Bildhauern Ernst Barlach an der Spitze.

Der großen Ausstellung internationaler Kunst, die unter dem Titel „Fünfzig Jahre moderner Kunst" jetzt zugleich mit der Brüsseler Weltausstellung eröffnet wurde, folgt, nachdem diese Kunstausstellung am 21. Juli wieder geschlossen wird, am 8. August eine zweite, die bis 15. Oktober dauern soll. Sie wird „Mensch und Kunst" heißen und den Untertitel „Von Lascaux bis Picasso" tragen. Die Beschränkung der beiden Ausstellungen auf je drei Monate hat man gewählt, um öffentlichen und privaten Sammlungen ihren wertvollsten Besitz nicht zu lange zu entziehen.

Die Foto-Schau „The Family of Man", die gegenwärtig in Genf zu sehen ist (500 Fotografien, die den Menschen in allen Breiten und in allen Lagen seines Lebens darstellen), hat bei der New Yorker Ausstellung 1955 300 000 Besucher angezogen; diese Zahl wurde in Kalkutta noch um 50 000 übertroffen, während Belgrad und Tokio die nächst höchsten Ziffern, 276 000 und 243 000, erreichten. Besonders hohe Besucherzahlen sah die Ausstellung auch in London, Amsterdam und in mehreren indischen Städten. Den im Verhältnis größten Erfolg hatte sie aber in Reykjavik, wo von

Otto Pankok, Auguste Renoir
(aus: „Otto Pankok, Begegnungen"
Verlag Der Kreis, Lintorf/Düsseldorf)

160 000 Isländern über 40 000 die Ausstellung sahen, also jeder vierte Bewohner der Insel. np.

Die „Erste Biennale christlicher Kunst der Gegenwart" soll vom 28. Juli bis 3. September 1958 in Salzburg durchgeführt werden. Sie ist aus der Ausstellung kirchlicher Kunst der Gegenwart, vor zwei Jahren in Salzburg veranstaltet, hervorgegangen. 13 Nationen, darunter auch die USA und Kanada, werden sich an der Biennale beteiligen. Besonders berücksichtigen will man Werke der jüngeren Künstlergenerationen. Bisher bekannt sind unter anderem die Entwürfe einer italienischen Architektengruppe, die in Bologna den Bau von 5 modernen Kirchen durchführt. Ort der Ausstellung sind die beiden Oratorien des Salzburger Doms.

„Bauen in unserer Zeit" ist der Titel einer Ausstellung der Konstruktionen in Holz und Eisen von Professor Konrad Wachsmann (Chicago, Ulm) und des von ihm geleiteten Studienteams. Die Ausstellung, die im Januar in Wien einen großen Erfolg hatte, wird jetzt in München von der neuen Sammlung bis 11. Mai gezeigt.

Das County-Museum in Los Angeles zeigt gegenwärtig die größte Schau von Werken Edgar Degas', die Amerika je gesehen hat. Sie umfaßt 70 Gemälde, 27 grafische Blätter und 14 Plastiken aus amerikanischen Museen und Privatsammlungen.

Der hessische Kultusminister hat in einem jahrhundertealten Fachwerkhaus am Marktplatz in Marburg neue Ausstellungsräume des Marburger Künstlerkreises eröffnet. Die Ausstellungsräume sollen in erster Linie für Kollektivausstellungen von hessischen Künstlern der Gegenwart zur Verfügung stehen. Darüber hinaus sollen sie jungen Malern und Grafikern eine erste Begegnung mit der Öffentlichkeit vermitteln.

Eine Lovis-Corinth-Ausstellung mit 350 Werken aus allen Schaffensperioden ist von Generaldirektor Heinz Nordhoff im Wolfsburger Rathaus eröffnet worden. Unter den Ehrengästen befand sich auch die Witwe des Malers, die 76jährige Frau Charlotte Berend-Corinth, die jetzt in New York lebt.

Der Wangener Kreis, ein Zusammenschluß schlesischer Schriftsteller und bildender Künstler, hat am Wochenende in Wangen im Allgäu die siebenten „Wangener Gespräche" veranstaltet. Dabei wurde zum zweiten Male das „Taugenichtsstipendium" in Höhe von 500 DM vergeben. Empfänger ist der 27jährige Grafiker und Schriftsteller Reiner Zimnik aus München. Das Stipendium muß für eine Studienreise verwendet werden.

Daniel Cattonrich, der Leiter des Chicagoer Kunstinstituts, ist zurückgetreten. Er hatte sich geweigert, die Bilder von Winston Churchill auszustellen und damit peinliches Aufsehen erregt.

Die diesjährige Biennale in Venedig wird nicht, wie irrtümlich berichtet, am 14. Juli, sondern bereits am 14. Juni eröffnet. Die deutsche Abteilung der Biennale wird 36 Werke Kandinskys zeigen. Die Bilder entstammen größtenteils der Sammlung Münter aus der Städtischen Galerie München. Die deutsche Malerei wird ferner durch Julius Bissier (geb. 1892), Rolf Cavael (1898), K. O. Götz (1914), K. R. H. Sonderborg (1923), Hans Platschek (1923), Emil Schumacher (1912), Fred Thieler (1916) und Heinz Trökes (1913), die deutsche Bildhauerei durch Otto Herbert Hajek (1927) und Fritz König (1924) vertreten sein. Die Zusammenstellung der deutschen Abteilung lag in den Händen von Prof. Eberhard Hanfstaengl und Dr. K. H. Röthel, München.

Die Stadt Nürnberg führt im August 1958 eine Fränkische Kunstausstellung durch. Einlieferungen von Werken der Malerei, Grafik und Plastik von Künstlern, die in Nürnberg und in den drei fränkischen Kreisen geboren oder ansässig sind, werden bis 18. Juli 1958 in der Fränkischen Galerie am Marientor, Nürnberg, Lorenzer Str. 32, entgegengenommen. Es wird gebeten, nicht mehr als drei Arbeiten einzusenden und den Werken ein Verzeichnis beizufügen, das genaue Bezeichnungen mit Namen und Anschrift der Künstler enthält.

In Kassel wurde als Förderergesellschaft der Staatlichen Werkkunstschule die „Riemerschmid-Gesellschaft" gegründet. Den Vorsitz übernahm Fabrikant Richard Süssmuth (Glashütte Immenhausen). Dem Beirat gehören u. a. der Direktor der Werkkunstschule, Jupp Ernst, Kunstschmiedemeister Heinrich Cornelius, der Kasseler Stadtbaurat Dr. Bangert und die Geschäftsführer der Industrie- und Handelskammer sowie der Handwerkskammer Kassel an. Man will das Schaffen Richard Riemerschmids, des Pioniers einer neuen Werkgesinnung, den Studierenden zum Vorbild machen und damit das Andenken des Initiators der Deutschen Werkstätten Hellerau und des Deutschen Werkbundes ehren. fhs.

Ausstellungen

Aachen
Suermondt-Museum, Wilhelmstr. 18: 7. 6.—14. 9. „Madonnenausstellung — unsere liebe Frau".

Augsburg
Städt. Kunstsammlung: 17. 5.—15. 6. „Niederländische Grafik der Gegenwart".

Baden-Baden
Staatliche Kunsthalle: 17. 5.—15. 6. „Max Ackermann, Johannes Itten, Boris Kleint, Friedrich Vordemberge-Gildewart". 15. 5.—12. 6. „Theo Eble, Walter Linck".

Berlin-Tempelhof
Galerie Meta Nierendorf, Manfred-von-Richthofen-Str. 14: 12. 5.—3. 7. „George Grosz".

Bielefeld
Die Brücke, Rathausstr. 1: 2.—31. 5. „Hans-Helmut von Rath, Bad Salzuflen".
Kunstsalon Otto Fischer, Obernstr. 47: Mai/Juni „Fritz Klimsch".

Bochum
Bergbaumuseum, Völdestr. 28: 27. 4.—25. 5. „Der Hellweg Werkgemeinschaft Ruhr".

Bonn
Contra-Kreis: 2. 4.—30. 5. „Jo Schreiter, Glasfenster, Gouachen, Batiken, Entwürfe".

Braunschweig
Kunstverein: 4. 5.—1. 6. „Alfred Kubin, Zeichnung, Grafik, Buchillustration, K. J. Blisch, Grafik".
Städt. Museum: 8. 6.—4. 7. „Gustave Singier, Paris, grafische Blätter".

Bremen
Paula Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstr.: 7. 5. bis 4. 6. „Paula Becker-Modersohn, Gemälde, Handzeichnungen, Radierungen".

Darmstadt
Deutsche Künstlervereinigung, Auf der Mathildenhöhe: 14. 4.—18. 5. „Zweite Jahresausstellung".
Galerie Ludwig A. Bergsträsser, Wilhelminenstr. 2: 7. 5.—16. 6. „Erich Martin, Ölbilder und Grafik".
Hessisches Landesmuseum: 20. 4.—13. 7. „Johanna Schütz-Wolff, Grafik".

Dortmund
Museum am Ostwall: 11. 5.—7. 6. „Eduard Bargheer, Gemälde, Aquarelle, Glas aus Murano".

Düren
Leopold-Hoesch-Museum, Am Hoeschplatz: 11. 5. bis 6. 6. „Von Bonnard bis Soulages".

Düsseldorf
Galerie Gunar, Bismarckstr. 88: Mai „Wagemaker".
Kunsthalle, Alleestr.: Mai „Junge Realisten".
Galerie Schmela, Hunsrückenstr. 16—18: Mai „Mondrian, Rompel, Vasarely".
Galerie W. Aumann, Am Wehrhahn 2: Mai „Otto Ritschl, Wiesbaden".
Kunstkabinett Hans Trojanski, Blumenstr. 11: 1. bis 31. 5. „Hiroshige, Holzschnitte, Zeichnungen zum 100. Todestag".
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42, I: Mai/Juni „Rodin, Vierzig Skulpturen".
Grafisches Kabinett Hanna Weber, Grabenstr. 11: 25. 4.—16. 5. „Rudolf Kügler, Radierungen".
Galerie 22, J. P. Wilhelm, Kaiserstr. 22: Mai „K. O. Götz".

Duisburg
Kunstkabinett Duisburger Bücherstube, Am Königsplatz: April/Mai „Schülerarbeiten der Oberstufe".

Essen
Villa Hügel: 29. 4.—31. 8. „Düsseldorfer Kunstschätze in Villa Hügel".
Galerie Schaumann, Hans-Luther-Str. 21: 10. 5. bis 7. 6. „Peter Brüning, Horst Kalinowsky, Herbert Kaufmann, Ölbilder, Gouachen, Collagen".

Frankfurt
Galerie am Dom, Saalgasse 3: 24. 4.—17. 5. „Kawe Schmidt, gegenstandslose Malerei".
Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Börsenplatz 13—15: 18. 4.—31. 5. „Franz Cestnik, Josef Herman, Louise Stomps".

Freiburg
Kunstverein, Talstr. 12: 20. 4.—18. 5. „Julius Bissier, Jürg Spiller". 25. 5.—29. 6. „Jean Fautrier und Hans Helfer".

Friedrichshafen
Bodenseemuseum: Bis 14. 6. „Alfred Kubin, Aquarelle und Federzeichnungen". Vom Mai—September „Maler am Bodensee und von Oberschwaben — C. G. Becker, Caspar, Caspar-Filser, Dix, Geyer, Grieshaber, Heckel, Straube".

Hagen
Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hochstr. 73: 10. 5. bis 8. 6. „Elisabeth Schmitz, Gemälde". 15. 6.—13. 7. „Francis Bott, Gemälde und Grafik".

Hamburg
Bücherhalle Winterhude, Wasserturm Stadtpark: 16. 4.—31. 5. „Trautl Beermann, Malerei und Grafik".

Hameln
Der Kunstkreis, Studio Neubau, Von-Dingelstedt-Str.: 4.—30. 5. „Peter Behrens — 50 Jahre Formgebung in der Industrie". 8.—29. 6. „Filmplakate".

Hannover
Galerie für moderne Kunst, Georgsplatz 10: 26. 4. bis 30. 5. „Horst Janssem, Radierungen".
Galerie Seide, Elsa-Brandström-Str. 6: 17. 4. bis 12. 6. „Willi Dirx, Wuppertal".

Heidelberg
Grafisches Kabinett, Karl-Ludwig-Str. 6: 4. 5. bis 31. 5. „Hap Grieshaber, Farbholzschnitte".
Kunstverein im Kurpfälz. Museum: 18. 5.—29. 6. „Emil Nolde, Gemälde, Aquarelle, Grafik — aus einer Privatsammlung".

Kaiserslautern
Pfälz. Landesgewerbeanstalt: 10. 5.—6. 6. „Pfälzer Künstler".

Karlsruhe
Galerie Gallwitz: 11. 4. bis Mitte Mai „Hal Busse".
Badischer Kunstverein, Waldstr. 3: 20. 4.—18. 5. „Ikonen — Alte sakrale Kunst des Ostens". 26. 5. bis 15. 6. „Karlsruher Künstler".

Kassel
Kunstkabinett Lometsch, Kölnische Str. 5: Mai „Horst Loreck".

Köln
J. & W. Boisserée, Drususgasse 7—11: Mai „Ernst Mollenhauer, Düsseldorf, Aquarelle und Öl".
Kunstverein: 17. 5.—22. 6. „Hans Jürgen Kallmann, München, Kollektivausstellung".
Wallraf-Richartz-Museum: 2. 5.—16. 6. „Max Reinhardt und seine Bühnenbildner".
Galerie Der Spiegel, Richartzstr. 10: Mai „Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Michel Seuphor".
Galerie Christoph Czwiklitzer, Hohenzollernring 54: 10. 5.—7. 6. „Atlan, Gemälde".

Leverkusen
Städt. Museum, Schloß Morsbroich: 5. 5.—3. 6. „Julio Gonzalez". 20. 6.—17. 8. „International Art Club".

Linz
Wolfgang-Gurlitt-Museum: April/Mai „Sechs Maler aus Turin und Mailand. Werner Rosenbusch, Ulm, Kollektivausstellung".

Ludwigshafen
Kulturhaus: 2.—31. 5. „Neue pfälzische Gruppe".

Mainz
Haus am Dom: 19. 4.—11. 5. „Erich Haselhuhn".
Landeskunstschule: 2.—23. 5. „Ecole Estienne, Paris".

Mannheim
Galerie Inge Ahlers, P 3, 8: 2.—30. 5. „Bernard Childs, Gemälde und Grafik".
Städt. Kunsthalle: 3. 5.—26. 5. „Arnold D'Altri, Plastik".
Kunstverein: 26. 4.—26. 5. „Ernst Barlach, Plastik, Zeichnungen, Grafik".
Kunstsalon Lore Dauer, P 5, 11/12: 24.—30. 5. „Künstlerisches Frauenschaffen".

Mülheim/Ruhr
Städt. Museum: 24. 5.—16. 6. „Oskar und Margarethe Moll, Gemälde, Grafik, Plastik".

München
Galerie Günther Franke, Stuck-Villa, Prinzregentenstr. 60: 17. 5.—18. 6. „Willi Baumeister".
Städt. Galerie und Lenbachgalerie, Luisenstr. 33: 15. 5.—30. 6. „400 Jahre Münchner Kunst — 14. bis 18. Jahrhundert".
Stuttgarter Hausbücherei, Marienplatz 26/I: 3. 5. bis 31. 5. „Carl-Heinz Krieg, Malerei und Grafik".
Galerie van de Loo, Maximilianstr.: 6.—30. 5. „Günter Drebusch, Gregory Masurovsky".
Galerie Wolfgang Gurlitt, Galeriestr. 2 A: 12. 5. bis 7. 6. „Helmut Plontke, Grafik- und Federzeichnungen".

Münster
Landesmuseum: 19. 4.—27. 5. „Aus westfälischen Museen — anläßlich des 50jährigen Bestehens des Landesmuseums".

Offenbach
Klingspor-Museum: 14. 5.—14. 6. „William Morris".

Osnabrück
Städt. Museum: 1. 5.—30. 6. „Altes Kunst- und Kulturgut aus den Gymnasien zu Osnabrück, Quakenbrück, Lingen und Meppen".

Recklinghausen
Städt. Kunsthalle, Platz am Hauptbahnhof: 26. 4. bis 26. 6. „200 ausgewählte Werke des 20. Jahrhunderts".

Reutlingen
Spendhaus: 4. 5.—1. 6. „August Macke". 5. 6. bis 22. 6. „Teppichausstellung der Gedok".

Saulgau
Museum „Die Fähre": 11. 5.—14. 6. „Georg Meistermann, Gemälde und Lithografien". Gustav Seitz, Plastik und Zeichnungen. Meret Eichler — Eindrücke aus Portugal, Aquarelle".

Solingen
Deutsches Klingenmuseum: Juni „Kunsthandwerk aus USA".

Stuttgart
Galerie im Hause Behr, Hindenburgbau: 23. 4. bis 20. 5. „K. F. Dahmen, Malerei und Grafik".
Württ. Kunstverein, Schellingstr. 6: 11. 5.—15. 6. „Französische Handzeichnungen von den Anfängen bis Ende des 19. Jahrhunderts".
Galerie Lutz & Meier, Neckarstr. 36: 26. 4.—24. 5. „Gustav Schleicher".
Staatsgalerie, Neckarstr. 32: Mai „Grafiker in Württemberg — Biese, Fischer, Förch, Gassebner, Grau, Grieshaber, Oehler, Rosenbusch, Schöllkopf, Wais, Wildemann".

Tübingen
Städt. Ausstellungsraum: 8.—27. 5. „Henry Moore und englische Zeichner". 17. 7.—4. 8. „Maler aus Wales".

Wiesbaden
Ateliergalerie Renate Boukes, Bismarckring 28: 2. 5. bis 31. 5. „Max Kaus".
Zimmergalerie Hans Schwabedal, Bahnhofstr. 67: 11. 4.—16. 5. „Waldemar Wolle, Eleonore Deubler".

Witten
Märkisches Museum: 20. 4.—18. 5. „Lotte Wolf-Koch, Pastelle, Aquarelle. Karlheinz Goedtke, Plastik, Zeichnungen".

Wuppertal
Kunst- und Museumsverein, Turmhof 8: 3. 5.—25. 5. „Stipendiaten des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie". 1.—29. 6. „Vieira da Silva, Paris".

Wuppertal-Elberfeld
Galerie Parnass, Alte Freiheit 16—18: 26. 4.—15. 5. „Peter Brüning".

Ausland

Amsterdam
Stedelijk Museum: 18. 4.—20. 5. „Grieshaber".

Ascona
Galleria d'Arte „La Cittadella", Piazza della Chiesa: 10.—30. 5. „Helen Dahm, Malerei, Zürich".

Basel
Galerie Beyeler, Bäumleingasse 9: April/Mai „Peintures Informelles — Appel, Dubuffet, Fautrier, Georges, Hartung, Riopelle, Tàpies, Wols".
Kunstverein: Bis 19. 5. „Die neue amerikanische Malerei". 19. 4.—26. 5. „Jackson Pollock". 7. 6. bis 6. 7. „GSMBA Sektion Basel".

Bern
Galerie 33, Gerechtigkeitsgasse 33: 2.—22. 5. „Ernst Faese, Zürich".

Eindhoven
Stedelijk van Abbe-Museum, Bilderdijklaan 10: 26. 4. bis 27. 5. „John Craven — moderne Fotografie".

La-Chaux-de-fonds
Galerie Numaga, 204, rue numa-droz: 6.—24. 5. „Baratelli — J. Leppien".

London
Institut of Contemporary Arts, 17—18 Dover Street: 24. 4.—31. 5. „Asger Jorn".
Drian Gallery, 7, Porchester Place, Marble Arch: 29. 4.—17. 5. „Minna Citron, William Morris".

Mailand
Galleria Apollinaire: Mai „Robert Helman".

Paris
Centre culturel américain, 3 rue du Dragon: 18. 4. bis 23. 5. „4 Artistes américains de Paris — Chelimsky, Cousins, Levée, Phillips".
Galerie Jeanne Bucher, 9ter, bd. du Montparnasse: 25. 4.—24. 5. „Biala".
Galerie de France, Faubourg St. Honoré, 3: Juni/Juli „Manessier".
Galerie Furstenberg, 4, rue Furstenberg: 2.—19. 5. „Toyen, Gemälde und Zeichnungen". 20. 5.—2. 6. „Paul Elsas, Gemälde".
Musée d'Arts décoratifs: 15. 4.—1. 6. „Kollektion Guggenheim, New York, europäische Gemälde der letzten 50 Jahre".
Galerie Maeght, 13, rue de Téhéran: Mai „Raoul Ubac".

Rom
Galleria la Salita, Salita di S. Sebastianello 16c: Ab 9. 5. „Adriano Parisot".

St. Gallen
Kunstverein: 1. 6. bis Mitte Juli „Varlin-Oeuvres-Ausstellung".

Zürich
Galerie Haller: 20. 5. bis Mitte Juni „Barnabe".
Kunstgewerbemuseum: 17. 5. bis Mitte Juli „Henry van de Velde (1863—1957)".
Galerie Palette: 8. 5.—3. 6. „Fred und Ruth Stauffer". 6. 6.—1. 7. „Jean Leppien".

Einem Teil der Auflage dieses Heftes liegt ein Prospekt des Gerd Hatje-Verlages, Stuttgart, bei, um dessen Beachtung wir bitten.

Nervös? dann KAFFEE HAG
Er ist immer richtig

Ein ungeheuer aufregendes Buch

Gotthard Günther

Das Bewußtsein der Maschinen

Eine Metaphysik der Kybernetik

Die „Süddeutsche Zeitung", München, vom 3./4. Mai 1958 schreibt über dieses Buch u. a.:

„Nach der Vernichtung einer falschen Objektivität durch die Existenzphilosophie wird einer falschen Subjektivität das gleiche Schicksal bereitet: auf ganzen achtundneunzig von einem Erben und Umdeuter der metaphysischen Klassik geschriebenen Seiten. Die Zange schließt sich, knipst ab; wo sie zubeißt, trennt sie zwei Zeitalter; zurückbleiben, mit manchem sonst, die Streitereien professoraler Sektierer."

„Aus den Ergebnissen der mit Worten aus Fichtes Wissenschaftslehre schließenden Betrachtung kann so manches, kann aber vor allem gefolgert werden, daß es nichts Eingeschientes, Ablaufhaftes an Denken gibt, und zwar ganz gleichgültig von welcher Kompliziertheit, das die Maschine nicht übernehmen, aber auch nichts Einsichtiges, Bahnbrechendes, das sie dem Menschen streitig machen kann."

„Die Manschetteneinführung des Verlages ... trifft mit der einen Behauptung, daß dies ‚ein ungeheuer aufregendes Buch sei' jedenfalls vollauf ins Schwarze ..."

98 Seiten. Brosch. DM 6,80.
— Durch jede Buchhandlung —

Agis-Verlag Krefeld und Baden-Baden

SOEBEN ERSCHIENEN

max bense

ästhetik und zivilisation

aesthetica III

96 seiten broschiert dm 6,80

zu beziehen durch jede

buchhandlung

agis-verlag krefeld und baden-baden

DEUTSCHER KÜNSTLERBUND

Achte Ausstellung Essen

mit

Sonderausstellung: Handzeichnungen

vom 17. Mai bis 13. Juli 1958

in den Ausstellungshallen an der Gruga

Essen

täglich - auch sonntags - geöffnet

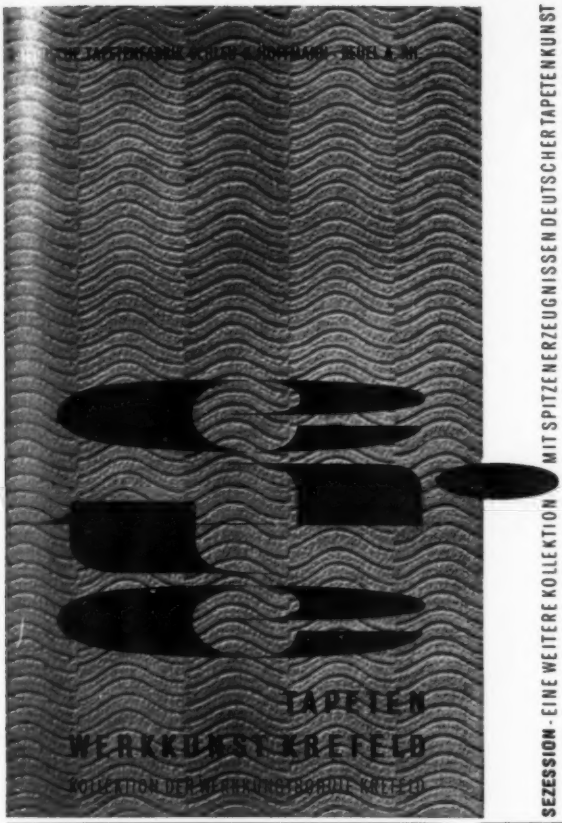
von 10 bis 18 Uhr

GALERIE ANDRE SCHOELLER Jr.

31, rue Miromesnil - PARIS 8e

DALONSO

Mai 1958



SEZESSION - EINE WEITERE KOLLEKTION MIT SPITZENERZEUGNISSEN DEUTSCHER TAPETENKUNST

GALERIE JEANNE BUCHER

9ter bd. Montparnasse, Paris 6e

biala

bissière · hajdu · vieira da silva · bertholle

reichel · pagava · nallard · aguayo · moser

chelimsky · louttre · staël · tobey · baumeister

FORM + INHALT

sind für die
werbewirkung
einer anzeige
von wichtigkeit

bei der gestaltung einer guten, werbewirksamen anzeige für die zeitschrift »das kunstwerk« wollen wir sie gern beraten

KONTINENTA

anzeigen-verwaltung düsseldorf sternstraße 47 ruf 493600

der anzeigenschluß für die juni-ausgabe ist der 20. mai 1958

Raoul Dufy

Galerie Beyeler, Basel

VOM 24. BIS 31. AUGUST

100 JAHRE

GROSSE WOCHE BADEN-BADEN

PFERDERENNEN IFFEZHEIM